

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

LA CATHARSIS ARISTOTÉLICIENNE

Par

E. P. PAPANOUTSOS

Athènes

(Ex Erani vol. XLVI seorsum expr.)

◆

Gotoburgi 1948. Typis descr. Elanders Boktr. A.-B.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

La catharsis aristotélicienne.

Par

E. P. Papanoutsos.

Athènes.

L'interprétation dite «pathologique» de la fameuse catharsis aristotélicienne (Poét. 1449 b, 28), interprétation proposée par H. WEIL et J. BERNAYS, est aujourd'hui admise dans une très large mesure, malgré des variations et additions plus ou moins importantes, par les commentateurs les plus autorisés de la «Poétique». Mais cette interprétation, ainsi que celle qui prédominait au XVIII^e siècle, c.-à.-d. l'interprétation morale et pédagogique du processus de la catharsis, n'épuise pas le riche contenu de cette notion créée par Aristote pour expliquer l'écho du spectacle tragique dans l'âme des spectateurs. Pour se rendre compte de la richesse contenue dans le terme en question, il n'y a qu'à comparer les idées d'Aristote sur la poésie à celles de Platon sur le même sujet.¹ On verra alors la catharsis se développer à côté des autres notions de la «Poétique» en un concept employé par le Stagirite pour combattre la polémique de son maître contre l'art épique et dramatique. Une telle analyse montrera ce qu'il y a de juste dans les interprétations «pathologique» et morale, et aussi ce qu'il y faut ajouter afin d'aboutir à une connaissance plus complète de la notion de catharsis.

Dans le livre X de la «République» Platon développe deux arguments condamnant l'art. Le premier (596 A—605 C) concerne l'objet de l'activité artistique, le deuxième (605 C—607 A) l'influence de l'art sur les mœurs des hommes.

¹ Ce parallèle est particulièrement mis en lumière dans les livres de G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*, 1900, p. 76 sq., 96 sq., et de A. ROSTAGNI, *La poetica di Aristotele*, 1927, Introd. p. XIII sq. Mais nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec leurs conclusions.

La définition de l'art comme une imitation est le point de départ du développement du premier argument. Étant donné que d'après la conception de Platon l'expérience altère et déforme le vrai visage de la réalité, et que les choses telles que les sens les offrent à nous sont de simples images et imitations des idées, l'artiste n'imité, à son tour, que ces mêmes εἰδωλα et μιμήματα. Ainsi donc l'art, en tant qu'imitation d'une imitation, est «une chose éloignée de trois degrés de la vérité» (Républ. 602 C)¹, et l'artiste, en imitant des «apparences» (598 B) et en «créant des fantômes» (605 C), étant alors «l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés» (597 E), n'est à son tour que le troisième ποιητής. Le premier serait Dieu, celui qui créa l'idée du lit p. e., le deuxième est l'artisan qui le fabrique avec des matières naturelles et en troisième lieu vient l'artiste qui le représente sur un tableau par des lignes et des couleurs. — Tel le peintre et le sculpteur, le poète, et surtout le poète tragique, est «de trois rangs après le roi et la vérité» (597 E), parce que sa fiction a pour objet «les fantômes de la vertu et des autres choses dont il parle dans ses vers» (600 E). Et, ce qui est pire du point de vue de la morale, la poésie (comme p. e. dans l'épopée et dans le drame) n'insiste point sur l'état d'âme qualifié φρόνιμον καὶ ἡσύχιον ἦθος, mais elle représente l'état d'âme qualifié ἀγανακτικὸν καὶ ποικίλον ἦθος, qui est facile à imiter et agréable aux «gens de toute sorte assemblés dans un théâtre» (604 E). Des conflits de désirs et de sentiments, des luttes et des révoltes de l'âme, voilà ce que nous offrent les œuvres des poètes épiques ou tragiques. Or, ce qui incite à la révolte et est «plein de contrariétés» constitue la partie inférieure de l'âme «qui est déraisonnable, indolente et lâche». (604 D). La poésie, chaque fois qu'elle représente le trouble moral, s'adresse justement à cette partie de l'âme que l'homme sage cherche à discipliner. Le poète «réveille cette mauvaise partie de l'âme, la nourrit, la fortifie et par là ruine la raison» (605 B).

Dans le deuxième argument Platon s'efforce de démontrer

¹ Pour les textes de Platon et d'Aristote, nous nous servons de la traduction française parue dans l'édition «Les Belles Lettres»: pour la «République» celle d'EM. CHAMBRY (1932), pour le «Sophiste» celle d'AUG. DIÈS (1925) et pour la «Poétique» celle de J. HARDY (1932).

l'influence néfaste de la poésie imitative sur les mœurs des hommes. La plupart, dit-il, croient que les larmes versées sur les souffrances des créatures fictives (sur le mal qui frappe autrui), ainsi que notre débordante hilarité devant le ridicule étalé au théâtre, ne sont qu'un divertissement innocent; mais peu nombreux sont ceux qui se rendent compte «que les sentiments d'autrui passent nécessairement dans nos cœurs» (606 B). Car ceux qui nourrissent et fortifient leur tendance à la pitié, grâce à l'habitude de sympathiser avec les passions étrangères, ne peuvent plus dominer cette tendance, quand ils sont eux-mêmes en cause. Ce qui arrive également en ce qui concerne les ridicules; quand on ne les hait point mais que l'on s'amuse sans mesure à les voir ou à les entendre, on donne libre cours à «ce désir inné de faire rire que l'on gardait prisonnier de la raison, pour ne pas être reconnu comme «bouffon», et ainsi, sans s'en rendre compte, on devient soi-même un «farceur» (606 C). Ce qui est valable pour la pitié et le rire vaut également «à l'égard de l'amour, de la colère et de toutes les passions agréables ou pénibles de l'âme»; la poésie imitative les nourrit et les fait croître, alors qu'on devrait tout faire pour les anéantir (606 D). Si donc nous recevons dans la cité projetée les poètes imitatifs, il y régnera bientôt la douleur et le plaisir «à la place de la loi et du principe que la communauté reconnaît en toute circonstance pour être le meilleur» (607 A).

Pour combattre le premier argument de Platon, Aristote examine la nature de l'imitation artistique et montre sa valeur. Il prouve dans la «Poétique» (1448 b, 4—24; 1450 a, 15—23; 1451 a, 36—1451 b 11), d'une façon serrée et convaincante, que la poésie est certes une imitation, mais en tant que *τέχνη* elle est une *ἔξις μετὰ λόγον ἀληθοῦς ποιητικῆ* (Mor. Nicom. 1140 a, 9) et non pas une représentation passive et imparfaite des phénomènes sensibles. D'après lui l'art est une élaboration de la réalité supposant un travail de l'esprit, dans le but de concevoir et de faire valoir le «général» (*τὸ καθόλου*), cet élément inhérent au «particulier» mais qui reste inaccessible à la simple expérience et ne peut être aperçu que par la pensée habituée à la spéculation philosophique. Le «général» étant l'objet par excellence de la philosophie et la philosophie s'occupant à connaître les «êtres»,

la poésie peut être considérée comme apparentée à la philosophie, parce qu'elle découvre, par des moyens qui lui sont propres, la vérité des êtres.

Il reste le deuxième argument platonicien: la poésie imitative réveille et excite les passions du public et le rend incapable de réagir par la raison. La défense de la poésie sur le plan moral est-elle possible? Si la poésie a une influence néfaste à l'«éthos» de ceux qui se laissent emporter par les émotions soulevées par le spectacle dramatique et l'audition de l'épopée, l'homme sage peut-il se livrer, le cœur léger, à ces émotions? Il était impossible qu'un critique de la théorie esthétique de Platon négligeât d'examiner un argument si important et d'y apporter une réponse. Nous ne pouvons pas douter que dans son dialogue «περὶ ποιητῶν» (dans les fragments sauvés les marques de l'opposition à la théorie platonicienne sont nettes), ainsi que dans la partie perdue de la «Poétique», Aristote n'eût entrepris la réfutation du deuxième argument. La partie qui nous reste nous aidera à reconstituer cette réfutation.

Le but poursuivi par la tragédie, dit Aristote, n'est pas d'offrir n'importe quel plaisir, mais le plaisir propre à la tragédie, c.-à.-d. «le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation» (1453 b, 10—12; cf. 1459 a, 22; 1462 b, 8—10). Comme il insiste sur ce point à plusieurs reprises, nous nous doutons bien que cette insistance a ses raisons. La pitié et la crainte sont éveillées en nous par la tragédie; le fait de vivre ces deux sentiments nous cause du plaisir; voilà ce que nous devons attendre de la poésie dramatique: son véritable don est le plaisir suscité par la pitié et par la crainte. Mais pourquoi faut-il attendre du spectacle tragique la sensation de ce plaisir? La vie quotidienne en est-elle dépourvue, ou bien nous paraît-elle pauvre en accidents, que leur rareté et leur banalité rendent impuissants à éteindre notre soif de pitié et de crainte? Et d'autre part est-il possible de goûter quelque plaisir après avoir éprouvé ces deux sentiments qui par nature ne sont que douloureux? Il en a été donné l'explication suivante. L'âme comme le corps a ses propres fonctions. L'être vivant éprouve le besoin de laisser les fonctions diverses de son organisme agir en toute liberté. S'il y a entrave, l'être

vivant souffre, tombe malade, et, selon l'importance des fonctions contrariées, il meurt. Ainsi de l'âme; elle a besoin de fonctionner, donc de s'ébranler souvent et avec intensité. Le spectacle de la tragédie lui offre l'occasion d'éprouver la crainte et la pitié. Quant au plaisir qui naît en nous, chaque fois que nous vivons au théâtre ces deux sentiments, on a dit qu'il était fonctionnel (*Funktionslust*), car toute fonction agissant librement est génératrice de plaisir. D'ailleurs les émotions ressenties au théâtre sont pures de tout sentiment du danger; tandis que dans la réalité la crainte et la pitié nous causent de la douleur, parce qu'elles ont leur source dans des événements réels portant la menace sinon de conséquences mauvaises, du moins d'amères impressions, à la représentation théâtrale nous sommes à l'abri de tout danger personnel; le monde dans lequel l'art nous transporte momentanément est fictif; la vie évoquée par le spectacle est également fictive, et les émotions qui en découlent le sont aussi; mais si elles sont libres de tout sentiment douloureux, elles n'en sont pas moins fortes et denses; elles finissent par charmer l'âme et ont sur elle la même influence salutaire qu'a la respiration sur le corps quand elle n'est point gênée dans sa fonction.

Mais ce sont là des suppositions émises par DUBOS, SPENCER et VON HARTMANN, construites sur une interprétation de la «Poétique», et non point basées sur le texte même d'Aristote. Car nulle part Aristote ne s'est exprimé sur le plaisir fonctionnel, sur le sentiment de sécurité qui protège le spectateur contre la vraie crainte ou la vraie pitié, ou bien sur des sentiments fictifs (*Scheingefühle*). Cherchons donc ailleurs l'explication de ses paroles.

Nous la trouverons dans une distinction d'un intérêt capital pour l'étude des phénomènes esthétiques. On distinguera la pitié et la crainte éveillées en nous au cours d'une représentation dramatique, de la pitié et de la crainte que nous éprouvons devant les faits qui se déroulent au cours de notre existence. Dans le premier cas nous avons à faire à de pures émotions artistiques. Ces émotions ressenties au théâtre devant les conflits du drame, son «nœud» et son «dénouement», ses «péripiéties» et ses «reconnaisances», ne sont pas de la même qualité que les sentiments ordinaires de crainte et de pitié éprouvés devant les diver-

ses complications de la vie. Non point parce que les premiers sont «fictifs» et les autres «réels». Il n'y a pas de sentiments fictifs, il n'y a que des sentiments éprouvés. C'est parce que les émotions que nous devons aux images créées par le poète ne sont pas étroitement liées à nos instincts et à nos impulsions comme il arrive avec les émotions nées de la vie elle-même. Notre attitude devant les faits et les personnes de la vie réelle est tout autre que celle que déterminent en nous les créations de l'art. Et, ce qui est capital, c'est aussi parce que les émotions nées du spectacle tragique (et spécifiquement la crainte et la pitié) ne sont pas de simples réactions de notre affectivité mais des vibrations qui jaillissent dans notre âme avec et par le saisissement d'un sens plus profond exprimé par des moyens poétiques dans une forme dramatique suggestive. Nous sommes saisis de peur devant l'acte de Médée ou à la vue d'Ajax fou; nous sommes remplis de pitié pour les malheurs d'Œdipe ou pour la condamnation d'Hippolyte; mais ces sentiments diffèrent de ceux que nous ressentons, dans le cadre de la vie quotidienne, devant un infanticide ou un état de démence, à la vue d'un homme jadis honoré et qui est tombé dans l'abjection, ou au spectacle d'un jeune homme injustement poursuivi par son père et par sa marâtre; ce sont là des personnes dépourvues de toute «préhistoire» et «méthistoire», et leur vie comme leur sort ne constituent pas des symboles (c'est ainsi qu'éprouvent la crainte et la pitié ceux qui regardent le spectacle sans comprendre son sens). Les sentiments nés de la tragédie sont la crainte et la pitié tragiques, c.-à.-d. des émotions d'une autre qualité qui se forment 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. Quand la poésie dramatique, au moyen de la composition du mythe, nous découvre ce sens et qu'elle l'exprime d'une manière suggestive dans les créatures symboliques où il est, pour ainsi dire, incarné (chez «Médée» p. ex. et chez «Ajax», chez «Œdipe» et chez «Hippolyte»); quand nous sommes touchés jusqu'au fond de l'âme par son contenu «humain» et par ce ton élevé, propre à la tragédie, c'est alors, et alors seule-

ment, que nos sentiments ordinaires se transforment en passions tragiques. Autrement ils restent de simples réactions de notre affectivité, désagréables, gênantes et amères. Si nous allons au théâtre ce n'est point pour y vivre de simples réactions émotives — la vie avec ses accidents quotidiens ne manque pas de nous offrir une riche variété d'occasions bonnes à provoquer ces réactions d'un ordre inférieur — mais pour goûter aux émotions tragiques que seule la poésie dramatique est à même de nous offrir en nous présentant dans des formes symboliques le sens moralement, métaphysiquement ou religieusement sublime qui confère à la condition humaine sa grandeur.

Le propre des émotions tragiques est qu'elles combinent la peine et la douleur avec le plaisir et la joie. Ce mélange de sentiments nous est offert, dit Platon (Philèbe 48 A) par le spectacle tragique. Il explique la présence de la joie dans ce curieux mélange par la satisfaction complète de notre désir naturel de pleurs et de lamentations: «la partie de notre âme que tout à l'heure nous tâchions de contenir par force quand nous étions nous-mêmes malheureux, qui a soif de larmes, qui voudrait soupirer à son aise et se rassasier de lamentations, parce qu'il est dans sa nature de former de tels désirs, est justement celle que les poètes satisfont et réjouissent dans ces représentations» (Rép. 606 A). Lît c'est bien sur cette interprétation que Platon appuie son argument concernant l'influence néfaste des spectacles tragiques sur le moral des spectateurs; nous n'en tirons, dit-il, que le profit triste d'une sensibilité malade qui rend impossible la maîtrise de soi; notre raison s'affaiblit, sa résistance aux exigences violentes des impulsions se relâche de plus en plus. Mais Aristote conçoit autrement les choses; sa vue de la question est bien plus aiguë et sans aucun doute plus juste: Les émotions nées du spectacle dramatique sont épurées; le plaisir que nous donne la tragédie jaillissant en nous au moment où nous saisissons le sens sublime de la destinée humaine, nous élève à une sphère morale et affective supérieure. Là, la joie et la tristesse, la douleur et le plaisir ne s'opposent point ni ne se combattent, comme il arrive dans la vie courante; elles s'unissent, au contraire, dans l'essence pure d'une émotion «raisonnable» et «mesurée» qui ne rompt point

l'harmonie intime de l'âme, mais qui, au contraire, la rétablit et fait que la raison fraternise avec les sentiments et les désirs. Les émotions semblables à la crainte et à la pitié tragiques et au plaisir qui en découle, non seulement ne nuisent point au moral mais elles ont un rôle à tenir dans la vie spirituelle de l'homme.

Si nous comprenons bien la définition fameuse de la tragédie, Aristote entend par *catharsis* la transformation des émotions ordinaires en émotions du type dont nous venons de retracer les caractères. La transformation des émotions commence dès le début du drame et se poursuit progressivement jusqu'à son accomplissement total au moment du dénouement. Résumant ce qui précède nous pouvons par conséquent donner à la *catharsis* aristotélicienne l'interprétation suivante.

La poésie tragique, au moyen de la crainte et de la pitié qu'elle se propose de préparer et d'unir au «sentiment d'humanité» (Poét. 1452 b, 30) — cette disposition de l'âme, éminemment morale et religieuse —, purifie les états émotifs de ce genre et amène l'âme à goûter non plus à la crainte et à la pitié ordinaires — passions sans contenu élevé, dépourvues de discipline et de raison, très souvent en contradiction entre elles et qui par leur *ἀμετρία* rompent l'harmonie intime de l'âme — mais à des sentiments épurés, jaillissant du saisissement d'un sens moral et religieux plus profond. Émotions d'une autre qualité, passions raisonnables, mesurées, en harmonie les unes avec les autres et avec le reste du *κόσμος* psychique, qui non seulement ne réduisent pas la résistance de la raison aux élans des instincts, mais au contraire nous font atteindre à une sphère morale et affective supérieure, de façon que la joie qui en découle soit *ἀβλαβής* et en accord avec le *χρηστόν ἦθος*.

Les réflexions suivantes viennent corroborer notre interprétation:

1. Le texte aristotélicien attribue la *catharsis* non pas à l'âme du spectateur mais bien aux «passions pareilles»; elle est donc une épuration de la pitié, de la crainte et des émotions de ce genre. Dans sa définition de la tragédie (et nous savons combien est rigoureux dans ses définitions le père de la Logique) nous lisons:

«δι' ἐλέου καὶ φόβου περιίρουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». Vouloir d'ailleurs purifier l'âme de ces passions, en d'autres termes la débarrasser de la pitié et de la crainte, serait tout à fait contraire à la morale d'Aristote. Aristote, comme après lui les Péripatéticiens, n'a jamais considéré ces passions en elles-mêmes comme des faiblesses de l'âme et des désavantages; il n'a jamais eu comme idéal l'apathie (qui sera plus tard professée par les Stoïciens), c.-à.-d. la délivrance de l'âme de toute passion. Bien au contraire il enseignait que les passions et les plaisirs sont utiles à la réalisation de la vertu et du bonheur; il suffit de les discipliner et de les diriger vers des buts moraux (cf. Mor. Nicom. 1105 b, 28—31.) Le *χρηστὸν* ou le *πονηρὸν* *ἦθος* est formé par des passions. La pitié et la sympathie, la joie que nous ressentons devant le bonheur de l'homme bon, non moins que la satisfaction que nous donne le malheur du méchant, satisfaction née du sentiment de justice, aussi bien que la tristesse devant le malheur immérité, appartiennent au *χρηστὸν ἦθος*; l'envie, la joie devant le malheur immérité sont le propre du «*πονηρὸν ἦθος*» (Rhétor. 1386 b, 12 sq.) Pour être bon il n'est pas nécessaire de déraciner ses passions; il suffit de les régler et de les diriger. L'homme parfait n'est pas celui qui est privé de passions; c'est le *παθητικὸς ὡς δεῖ* (cf. Phys. 246 b, 10; Mor. Nicom. 1104 b, 24—26). Aristote ne pouvait donc pas, au nom de la morale, défendre la poésie tragique en disant que son œuvre est d'épurer l'âme humaine de la pitié et de la crainte¹ ou de la rendre moins sensible et moins encline à ressentir ces émotions.² Bien au contraire ce sont ces passions mêmes que la poésie dramatique épure pour leur permettre de s'accorder avec ce qu'Aristote nomme *χρηστὸν ἦθος*. Le mot catharsis que nous rencontrons dans les autres œuvres d'Aristote a presque toujours un sens physiologique. Il y entend par elle la purgation du corps humain des humeurs peccantes. Si nous acceptons qu'Aristote a emprunté l'expression à la médecine, nous n'admettons pas qu'il

¹ REINKENS «Aristoteles über Kunst» p. 151, 160, cité par K. SVOBODA «L'Esthétique d'Aristote» (Brno 1927) p. 95.

² Par une cure qu'on qualifierait d'homéopathique. C'est l'interprétation de H. WEIL, et de J. BERNAYS.

puisse comparer la pitié et la crainte aux humeurs génératrices de mal, et demander aux spectacles dramatiques la guérison de l'âme de maux tels que la pitié et que la crainte. Car ce n'est pas l'*ἀπάθεια*, comme nous venons de le dire, c'est la *μετριοπάθεια* qu'il considère comme *χρησιότης*. Concluons donc que d'après Aristote la catharsis est opérée sur les passions elles-mêmes, et que ce sont la crainte, la pitié et leurs pareilles qui sont épurées.

2. Mais comment faut-il entendre cette épuration? Quelles sont la crainte et la pitié épurées que la tragédie éveille dans l'âme du spectateur? Si toutes les questions soulevées par la définition donnée dans la «Poétique» n'y trouvent pas une réponse, cette réponse est donnée par Platon dans le «Sophiste»; nous y trouvons un parallèle entre l'épuration de l'âme et la purgation du corps: «Pour celle qui garde le meilleur et rejette le pire j'ai un nom. — 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 formes 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 pour nous, dans l'âme, quelque chose de différent de la vertu? — Naturellement. — 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 pouvons trouver de supprimer le mal, nous serons dans la note en l'appelant une purification» (227 D). Platon, en adoptant la conception des Pythagoriciens, veut que la catharsis ou *καθαρός* ne soit pas un simple apaisement de notre affectivité (BERNAYS); elle a la propriété d'une discrimination qualitative; c'est par elle que le pire est supprimé et le meilleur gardé, qu'il s'agisse du corps ou de l'âme. Et on trouve plus loin une meilleure explication du «pire» et du «meilleur» dans ce que Platon dit de la *πονηρία*: c'est une *στάσις καὶ νόσος τῆς ψυχῆς*. Elle est une révolte puisque ce qui caractérise cet état d'âme est la disharmonie et le conflit des différentes dispositions et tendances entre elles (228 B). Cette révolte a sa raison d'être dans l'*ἀμετρία* des tendances et des dispositions, dans le manque de *συμμετρία* entre les mouvements de l'âme. La catharsis n'est donc autre

chose qu'un rétablissement de l'équilibre, cet équilibre qui suppose le déploiement égal et l'action harmonieuse de chacune des forces qui composent notre vie psychique. Les Pythagoriciens ont les premiers formulé ces idées, qui furent par la suite adoptées par Platon; celui-ci nous fait remarquer que l'élimination du pire, après sa séparation du meilleur, «est universellement appelée purification». Nous avons donc le droit de supposer que dans la catharsis aristotélicienne il y a aussi cette notion de la transformation¹ de l'excès en mesure, en vue du rétablissement de l'harmonie dans l'âme humaine, voire d'un accord entre la raison et les états affectifs. La tragédie, «en suscitant pitié et crainte, opère la catharsis de pareilles émotions» parce qu'elle ne permet pas à ces sentiments un développement démesuré, qu'elle ne les laisse pas s'entrechoquer, ni entrer en conflit avec les autres dispositions et tendances, les réflexions, les émotions et les désirs, et porter ainsi le trouble dans l'âme des spectateurs; elle les discipline et crée une harmonie entre eux et le reste du κόσμος psychique. Si elle a une action cathartique sur l'âme, ce n'est pas simplement parce qu'elle lui fait ressentir avec intensité la crainte et la pitié et autres émotions semblables; c'est surtout parce qu'elle en change la qualité, parce qu'elle en chasse le pire pour ne leur laisser que le meilleur, parce qu'elle substitue la mesure à l'excès et qu'à la place de la révolte et de l'anarchie elle fait régner sur l'âme l'ordre et la paix.²

¹ C'est dans ce même sens que les Stoïciens emploieront plus tard le terme catharsis: «καὶ σχεδὸν τὴν φθορὰν καὶ τὴν ἑτέραν ἐξ αὐτῆς γένεσιν κάθαρσιν ὀνομάζουσιν» (Doxogr. Gr. 571, 20). La catharsis du monde serait l'œuvre de la conflagration (ἐκπόρωσις).

² Les adeptes de l'interprétation «pathologique» persistent à voir dans la catharsis aristotélicienne la ἀποπλήρωσις, suivie du soulagement qui en découle; ils semblent ainsi ignorer le caractère qualitatif de ce changement, même lorsqu'ils soutiennent, tel FINSLER, que dans le terme catharsis est impliquée l'idée de l'équilibre psychique. ROSTAGNI, s'appuyant sur le passage du «Sophiste» que nous avons cité plus haut, dit avec raison que la ἀποπλήρωσις seule — cette satisfaction complète après répudiation de l'excès — n'épuise point le contenu du terme catharsis, où l'on trouve également la notion d'une action modératrice exercée sur les passions: «il est étonnant que l'on ignore en général la «σομμεγρία», qui constitue l'essence même de la catharsis» (op. cit. page XLVI, note 1). Notons que la

3. La poésie dramatique atteint son but au moyen du *μῦθος*, qui est comme l'«âme» de la tragédie (Poét. 1450 a, 32—34 et 1450 b, 23—24). Le *μῦθος* n'est pas une simple juxtaposition d'événements «horribles et pitoyables», mais un agencement de ces faits (connus d'ailleurs au public par la tradition) de manière à faire ressortir de leur ensemble un sens profond, essentiel et nécessaire, le «général» qui régit la vie et le sort de l'homme. Non point par des images d'horreur et de désespoir, mais par le sens profond qu'ont les faits «horribles et pitoyables» pour le spectateur-homme qui voit sur la scène du théâtre les souffrances et les tortures d'hommes semblables à lui, la tragédie atteint son but; elle fait jaillir dans l'âme du spectateur non pas la crainte et la pitié ordinaires, mais des émotions supérieures, «raisonnables», «le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation» (Poét. 1453 b, 12). C'est donc le *mythos* par son contenu moral, dans le sens le plus large de ce terme, par son contenu humain, comme nous dirions aujourd'hui, qui effectuera la catharsis de ces émotions.

De cet élément humain Aristote donne des exemples au chapitre XIII de la «Poétique»; c'est le *φιλόανθρωπον*, opposé au *μαρόν*, à tout ce qui nous oblige à détourner la tête. Le *φιλόανθρωπον*, notion multiple, contient le sentiment de justice dans son expression la plus élevée et la plus subtile, ainsi que la sympathie profonde que les gens d'élite ont pour leur prochain, une sympathie basée sur la solidarité et sur le sentiment de responsabilité partagée devant les lois de la vie et le verdict du Destin.

συμμετρία est sous-entendue dans ce que dit Aristote sur la catharsis née de la musique (Politique 1341 b, 32—2342 a, 16). Il parle de la catharsis non seulement au sujet des chants «enthousiastiques», mais aussi quand il traite des chants qu'il appelle *πρακτικὰ μέλη*, ceux qui représentent des actes et qu'il recommande *πρὸς ἀκρόασις ἑτέρων χειρονογιόντων*. Il s'agit de la musique qui rythme les mouvements du corps en leur donnant l'élan qui les rend plus aisés et en augmentant ainsi le rendement du travail, surtout du travail d'équipe. Le rythme qui est le caractère principal de cette sorte de musique confère aux mouvements un air de discipline harmonieuse. Ici encore le résultat est cathartique non seulement parce que les chants accompagnant des gestes apportent le soulagement qui suit toujours la *ἀποπλήρωσις*, mais aussi parce que, par les mouvements corporels, ils imposent une sorte de «symétrie» aux tendances intérieures.

Ce concept n'est pas simplement moral, il a aussi un sens religieux et métaphysique. Nous appelons tel héros «humain» chaque fois que sa vie et son caractère nous touchent jusqu'au fond de l'âme parce que nous avons trouvé chez lui quelque chose de notre être, d'avoué ou de caché, un aspect de notre moi véritable ou possible; parce que son sort aurait pu être le nôtre ou parce qu'il fut celui qui nous attend peut-être. Aristote exige de la composition du *mũθος* et du dessin des caractères de nous inspirer non seulement ce que tout événement tragique fait naître dans l'âme du spectateur, la pitié et la crainte, mais d'y éveiller également le *φιλόανθρωπον*. «D'abord il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance) ni les méchants passant 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 foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur (une combinaison comme celle-là pourra 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.) Cela revient à dire que la crainte et la pitié tragiques sont des sentiments *ἔλλογα* parce qu'ils s'allient avec le *φιλόανθρωπον* et sont suscités au moment où nous saisissons un sens moral, religieux ou métaphysique. Ainsi ces émotions, quand nous ne nous contentons pas de voir simplement l'œuvre dramatique, mais que nous la pénétrons, ne sont pas les mêmes que les sentiments *ἄλογα*, irraisonnés et violents, que nous éprouvons ordinairement dans la vie; ce sont des émotions rendues à leur pureté, *κεκαθαυμένα*, des passions d'une autre qualité, mesurées, en harmonie avec toute l'échelle des réflexions, des dispositions et des tendances qui élèvent l'âme vers ce qu'il y a de plus haut et de plus sacré, vers la qualité la plus profondément humaine qui donne à notre vie son sens et sa valeur. Voilà

pour quelles raisons le spectacle d'actes horribles et pitoyables ne nous rebute ni ne nous répugne; bien au contraire, il nous charme et nous procure «le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation»; à ce plaisir s'ajoute aussi la joie que nous éprouvons lorsque «nous contemplons en même temps l'art qui a créé ce spectacle» (De part. animal. 645 a, 11). Sans aucun doute, un tel spectacle ne peut en aucune façon nuire aux mœurs; bien au contraire, les sentiments et les élans qu'il suscite en nous s'accordent avec l'«éthos» de l'homme honnête par excellence.

En présentant la catharsis comme un rétablissement de la mesure dans les dispositions affectives qui tendent d'ordinaire aux excès, et comme une élévation des émotions dramatiques jusqu'au domaine moral et religieux de la *φιλαρθροπία*, Aristote a réussi bien plus qu'une réfutation de la polémique platonicienne contre l'art. Il n'a pas simplement démontré que la poésie tragique ne nuit point à l'éducation morale de l'homme et que les états affectifs qu'elle cultive s'accordent avec le *χρηστόν ἦθος*; il a aussi montré que les émotions et la joie que nous procurent les spectacles tragiques — et, par analogie, l'épopée — ont leurs droits et leur place dans notre vie spirituelle. Platon lui-même dans les «Lois» (II 667—668), œuvre composée dans un âge avancé, revise son attitude austère et y paraît plus tolérant pour l'art: l'art, dit-il, est un «jeu» et nous donne «un plaisir qui n'est pas nuisible». Mais il ne va pas plus loin sur le terrain des concessions. Aristote, lui, soutient que le grand art, comme la tragédie, élève l'homme dans un monde d'émotions supérieures, le place dans le climat de la *φιλαρθροπία*, discipline et harmonise son cosmos psychique et, le poussant dans un élan moral et religieux, fait de lui un être plus spirituel, plus humain.

Tel est, à notre avis, le sens de la catharsis aristotélicienne. S'agit-il d'une opération de médecine pratique, comme l'ont soutenu les adeptes de l'interprétation «pathologique», ou bien d'un simple procédé éducatif, comme le soutiennent les interprètes plus anciens et surtout ceux qui s'inspirent de LES-
SING? Quant à nous, les deux interprétations nous paraissent

également limiter la pensée d'Aristote dans des cadres trop étroits. Nous n'y retrouvons point le fonds entier et la richesse multiple du concept qu'Aristote a voulu exprimer par une simple métaphore. L'interprétation «pathologique» ne voit dans la catharsis qu'un simple processus psycho-physiologique et néglige le contenu moral du concept. L'interprétation éthico-pédagogique, d'autre part, limite encore plus le sens du terme. Et, ce qui est plus important, l'une et l'autre ignorent également la parenté étroite qui existe entre la catharsis aristotélicienne et la forme esthétique de la vie émotive.

Car l'élément esthétique est aussi présent dans le concept en question. Il n'y est certes pas aussi clairement, aussi absolument exposé qu'il le serait dans une étude moderne sur l'art du théâtre — le point de vue d'Aristote et celui de l'époque classique sont bien différents du nôtre — mais il est facilement reconnaissable et impossible à négliger. Sa présence est vague peut-être, mais non moins certaine, plutôt dans ce qu'Aristote sous-entend que dans ce qu'il expose. Que sont les deux sentiments en question, la crainte et la pitié, dans l'art tragique, sentiments dépourvus d'excès, allant de pair avec le *φιλόθροπον* et jaillissant de la conception et de l'expression artistique d'un sens «moral» de la vie, sinon des émotions qu'aujourd'hui nous appellerions sans aucun doute esthétiques?¹ Ce plaisir «que donnent la pitié et la crainte suscitées par l'imitation», d'après la formule si heureuse qu'emploie Aristote pour nommer le «plaisir propre» de la tragédie, n'est-il pas esthétique (ou esthétique aussi)? La sympathie «avec l'homme semblable à nous ou avec l'homme qui ne mérite pas son malheur» (ce sont la «crainte» et la «pitié», d'après Aristote) est sans doute un sentiment moral; mais est-il possible qu'avec les sentiments de cet ordre naisse dans l'âme le plaisir sans qu'il y eût «imitation», c.-à.-d. représentation artistique et expression poétique? Dans ce cas, ne faut-il pas constater un transfert de la disposition psychique du plan moral sur le plan esthétique?

Manquer de reconnaître et d'apprécier cette émotion si parti-

¹ Rappelons les paroles de Platon: *Νῦν δὴ καταπέφυγεν ἡμῖν ἡ τοῦ ἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν. Μετριότης γὰρ καὶ συμμετροία κάλλος δῆπον καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίνεσθαι* (Philèbe 64 E).

culière de l'art dramatique, serait, d'ailleurs, une négligence incompatible avec l'attitude adoptée par Aristote lui-même dans sa «Poétique». Il y fait preuve d'un souci qui n'est pas celui d'un métaphysicien, ni d'un théoricien de la connaissance, pas plus que celui d'un homme politique ou d'un éducateur, mais l'attitude d'un psychologue et d'un théoricien de l'art: «Ce n'est pas la même règle d'appréciation qui s'applique à la politique et à la poétique, ni aux autres sciences et à la poétique» (Poét. 1460 b, 13—15).¹ Cette phrase d'Aristote en dit long sur la cause profonde de son opposition à la théorie platonicienne. Aristote avait compris que l'art ne trouverait sa justification que dans le cas où il pourrait être jugé par des critères non point d'ordre moral et politique, mais conformes aux fins qui lui sont propres. Si donc les hymnes et les chants laudatifs sont, comme dit Platon, de la bonne poésie tandis que l'épopée et le drame sont de la poésie mauvaise, ce jugement doit être basé non pas sur des raisons morales et politiques, mais sur des critères pris dans les genres

¹ On a prétendu qu'il ne faut pas attacher une grande importance à cette phrase qui semble isolée dans le texte de la «Poétique» et qu'Aristote n'a pas développée de manière à en dégager le sens. Nous croyons au contraire que le sens en est très clair si l'on veut bien considérer la place qu'elle occupe dans l'œuvre ainsi que le contexte. Aristote pose ce postulat au moment où il distingue les deux genres d'erreurs affectant la poésie: celles qui se rapportent à l'essence même de l'art poétique (*ἀμαρτία καθ' αὐτήν*) et les erreurs fortuites dues à des causes diverses, sans rapport avec la poésie. Les erreurs essentielles sont celles qui touchent au choix du sujet, à la composition, à la structure intérieure, au dessin des caractères, etc. Les erreurs fortuites sont celles que causent une idée fautive sur les autres *τέχναι*, l'ignorance des principes, par ex. de la physiologie, de la médecine, de la tactique de la guerre (1460, b 15—21). Ces dernières erreurs sont considérées comme secondaires. Il est très clair que cette distinction contient une réponse à la polémique de Platon contre l'art. Platon reproche aux poètes épiques et tragiques des erreurs de cette deuxième catégorie, leurs maladresses d'ordre religieux, moral, politique. Aristote en posant ce postulat nous fait remarquer que ce ne sont pas là des erreurs essentielles puisqu'elles ne touchent pas l'essence de la poésie. Il nous oblige ainsi à conclure que celui qui attaque l'art à cause de ce genre de faiblesses montre par là qu'il lui a demandé non point ce qu'il promet *κατὰ τὸ εὖ τῆς τέλους*, mais des connaissances, des appréciations et des jugements que les autres *τέχναι* promettent à l'homme.

en question, inhérents à leur nature et aux buts poursuivis par eux. Dans l'appréciation de la poésie épique et de la poésie dramatique, il faut donc examiner, pour que la louange ou le reproche soit juste, si la poésie «atteint la fin propre de l'art» (1460 b, 24—25) et non si l'œuvre s'accorde avec les buts de l'éducation ou avec les fins d'institutions civiles fixées d'avance. Un esthéticien d'aujourd'hui qui croit à l'autonomie de l'art ne s'exprimerait pas autrement.

GUDEMAN qualifie d'«esthétique et hédonistique» le point de vue d'Aristote dans l'examen qu'il fait avec tant de perspicacité des questions artistiques dans sa «Poétique». Et W. D. Ross, remarquant qu'il n'est pas sûr qu'Aristote ait reconnu clairement le plaisir esthétique comme une sorte de plaisir général embrasant les plaisirs que procurent les divers arts, note avec justesse que l'œuvre d'Aristote signifie le commencement de la libération de la pensée de deux erreurs: de la tendance à confondre les jugements esthétiques avec les jugements moraux, et de la tendance à considérer l'art comme une simple représentation ou photographie de la réalité. De la manière dont il s'exprime, dit-il, nous pouvons conclure qu'Aristote reconnaît dans la beauté un bien indépendant des intérêts matériels et moraux; mais il n'a pas pu définir clairement la nature de ce bien.¹ — Si telles sont la place et la signification historique de la «Poétique» d'Aristote, on est en droit de s'étonner que ses commentateurs n'aient retenu que le contenu psycho-physiologique et moral de la notion de catharsis, et que les éléments proprement esthétiques qu'elle renferme leur aient échappé.

¹ W. D. Ross «Aristote» (trad. fr. Paris 1930) p. 393 et 401.