

Svoboda, Karel

## La tragédie

In: Svoboda, Karel. *L'esthétique d'Aristote*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1927, pp. [89]-141

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118693>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## CHAPITRE VI

### La Tragédie.

Le centre et en même temps le point de départ des observations d'Aristote sur la poésie, c'est la tragédie. L'exposé de la tragédie embrasse la plus grande partie de la Poétique conservée; celui de l'épopée et probablement même de la comédie n'en était pour la plupart qu'une application, une modification.

Le drame grec se développa après l'épopée et le lyrique auxquels il emprunta quelques éléments; il fut le dernier et le plus complexe des genres poétiques, sans parler de menus genres ayant pris leur naissance à l'époque alexandrine. En commençant par la tragédie, Aristote commence par la fin du développement; cependant celle-ci est pour lui finaliste, le but où la nature des choses est réalisée (voir p. 28). Il suppose que dans le drame, qui est le genre le plus parfait, se manifestent le mieux les propriétés et les exigences de la poésie. La science actuelle se sert de l'ordre inverse: en partant des phénomènes antérieurs, plus simples, elle arrive à ceux qui sont postérieurs, plus complexes. Le point de vue évolutionniste ne fut pas non plus inconnu à Aristote: dans l'introduction de la Poétique, il parle de l'origine de la poésie, nous l'avons vu, et du développement des genres poétiques. Quant à la tragédie, il soutient d'une part, qu'elle tira son origine du dithyrambe<sup>1</sup>, d'autre part, qu'elle se développa du drame satyrique<sup>2</sup>; il juge probablement que le dithyrambe fut récité par le chœur déguisé en satyres (cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, p. 82; *N. Jahrb. f. klass. Alt.* 15, 1912, p. 467).

<sup>1</sup> 4, 1449 a 10. — <sup>2</sup> 1449 a 19.

Qu'Aristote commença par la tragédie et qu'il en traita avec tant de détails, en voici encore une autre cause: au IV<sup>e</sup> siècle on ne composait plus ou très rarement des poèmes épiques, et de même le lyrique subjectif proprement dit était abandonné depuis longtemps. La tragédie et la comédie furent, au contraire, des arts populaires. La tragédie, comme elle est un genre sérieux, fut placée par Aristote avant la comédie.

Aristote commence son exposé de la tragédie par une définition détaillée, précise, non seulement préliminaire. La voici: la tragédie, c'est l'imitation d'une action honnête, complète et ayant une grandeur, par le langage rendu agréable — les espèces de moyens étant séparées dans les parties, — par l'action et non par le récit, opérant par la pitié et la peur la purification de telles passions<sup>1</sup>. Aristote éclaircit les mots de la définition qui concernent le langage: le langage rendu agréable (*ἡδυσμένος*) signifie un langage ayant le rythme et l'harmonie (il est superflu qu'Aristote cite aussi la mélodie, *μέλος*, qu'il comprend ailleurs dans l'harmonie); la séparation des espèces veut dire que quelques parties de la tragédie n'ont que le mètre, et d'autres ont la musique<sup>2</sup>.

La définition d'Aristote est basée pour la plupart sur son exposé de l'imitation d'art et de ses genres. C'est pourquoi il n'était pas nécessaire de la déduire à part.

Au commencement de la définition, Aristote dit que la tragédie est l'imitation d'une action. L'imitation crée d'après lui le caractère principal des beaux-arts, et l'action est le propre objet de l'imitation de tous les arts. Le caractère des personnages agissants, c'est le deuxième principe de division des arts; Aristote distingue les gens honnêtes et bas. L'action des honnêtes gens est honnête; elle est représentée dans la tragédie. La comédie au contraire a des personnages bas, cependant elle ne représente pas toute action

<sup>1</sup> 6, 1449 b 24—28. Dans la leçon des manuscrits *χωρίς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μέρουσιν*, on a probablement raison de changer *ἐκάστου* en *ἐκάστῳ* (Tyrwhitt, Reiz, et d'autres) d'après l. 29 *τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσσι*... L'ordre de mots ne permet pas de lier *ἐκάστου* avec *λόγῳ*, comme Vahlen (édition) le veut. La leçon incorrecte des manuscrits daterait de loin, car la définition du traité de Coislin *χωρὶς ἐκάστου τῶν μερῶν ἐν τοῖς εἶδεσσι* est modifiée d'après elle.

<sup>2</sup> 1449 b 28—31.

basse, mais seulement une action ridicule (*γελοῖος*)<sup>1</sup>. Par opposition à l'action ridicule de la comédie, l'action «honnête» de la tragédie prend encore le sens de l'action «sérieuse», le mot grec (*σπουδαῖος*) signifiant l'un et l'autre. C'est ainsi qu'on passe de la signification éthique à la signification esthétique.

La distinction de la tragédie sérieuse et de la comédie ridicule fut due au développement du drame attique. La tragédie sérieuse fut opposée à la comédie ridicule déjà par Platon<sup>2</sup>; Gorgias avait opposé le sérieux au ridicule par rapport à l'orateur<sup>3</sup>.

Les deux autres propriétés de l'action nommées dans la définition, à savoir qu'elle doit être complète et avoir une grandeur, ne résultent pas des observations préliminaires, excepté la mention que la tragédie avait eu à l'origine de petites fables et que ce fut plus tard qu'elle prit de la grandeur<sup>4</sup>. Aristote éclaircit ces deux propriétés plus loin en traitant de la fable qu'elles concernent principalement; c'est là que nous en parlerons. Ici nous signalons seulement qu'Aristote exige que la fable de la tragédie forme un entier bien délimité, ayant une grandeur convenable.

Le langage rendu agréable par le rythme et l'harmonie, est le moyen de l'imitation; c'est le premier principe de division des arts. Par le fait que la tragédie ne contient la musique que dans quelques parties, elle se distingue du dithyrambe et du nome qui l'ont dans toutes leurs parties. La pensée sur le langage rendu agréable est, comme Finsler (ouv. c., p. 61) l'a montré, une reminiscence platonicienne: Platon soutint que dans la poésie le rythme et l'harmonie produisaient un effet magique, qu'ils lui donnaient de la couleur<sup>5</sup>, et il nomma la tragédie «une Muse rendue agréable<sup>6</sup>». Par le fait que dans la tragédie les personnages agissent, jouent, et que l'action n'est pas racontée, la tragédie se distingue de l'épopée; c'est le troisième principe de division, suivant la manière de l'imitation.

La conclusion de la définition regarde l'effet de la tragédie. Selon Aristote, chaque bonne tragédie excite dans les auditeurs

<sup>1</sup> 5, 1449 a 30 s. — <sup>2</sup> Leg. VII 6, 838 C; Theaet. 8, 152 E.

<sup>3</sup> Arist., Rhet. III 18, 1419 b 2.

<sup>4</sup> Poet. 4, 1449 a 19. — <sup>5</sup> Resp. X 4, 601 D. — <sup>6</sup> Ibid. 7, 607 A.

deux passions (*πάθος*); c'est-à-dire la pitié et la peur<sup>1</sup>. Il n'est pas le premier qui ait pris ces deux passions pour l'effet de la tragédie. Gorgias, pour démontrer la puissance du discours, décrit l'effet de la poésie qu'il regarda comme un discours en vers, de la manière suivante: l'auditeur est pris d'une terreur épouvantable (*φρίκη περίφοβος*), de la pitié accompagnée de nombreuses larmes (*ἔλεος πολύδακρυς*) et d'un désir avec affliction (*πόθος φιλοπενθήης*); son âme est touchée par les succès et les échecs des autres<sup>2</sup>. Sans doute, Gorgias eut en vue la tragédie qui était alors à l'apogée de sa gloire. Et lui et d'autres rhéteurs voulaient éveiller par le discours les mêmes passions qu'excite la poésie. De la pitié et de la peur comme des passions principales, provoquées par la tragédie, Platon en parla plusieurs fois. Dans l'*Ion*, le rapsode dit qu'il a les yeux remplis de larmes s'il récite quelque chose de pitoyable (*ἔλεινόν*), que la peur fait dresser ses cheveux et qu'il a des battements de cœur en récitant quelque chose d'épouvantable, de terrible (*φοβερόν ἢ δεινόν*), et que c'est le même cas pour ses auditeurs<sup>3</sup>. Dans le *Phèdre*, on cite comme une opinion populaire que la tragédie est composée d'une part des discours lamentables (*οἰκτρός*), d'autre part des discours terribles (*φοβερός*) et menaçants (*ἀπειλητικός*)<sup>4</sup>. Au III<sup>e</sup> livre de la *République*, Platon demande que tout épouvantable (*τὰ δεινὰ καὶ τὰ φοβερά*), comme des scènes des enfers, soit chassé de la poésie, car les gardiens futurs deviendraient passionnés et amollis; ensuite il exige qu'on ne représente pas les lamentations des hommes se trouvant dans les incidents, parce qu'elles ne leur conviennent pas, et que les auditeurs pourraient s'y livrer plus tard<sup>5</sup>. Ici partout, tantôt la peur, tantôt la pitié, l'affliction, sont regardées comme un effet de la poésie. Au X<sup>e</sup> livre, Platon reproche à la poésie tragique de s'adresser à la partie irraisonnable de l'âme humaine, inclinant au chagrin, et de décrire des héros se lamentant avec lesquels nous aimons à souffrir, parce que nous pouvons donner ainsi pleine liberté à notre désir de se plaindre, de se lamenter, désir que nous réprimons dans notre propre malheur. Le relâchement

<sup>1</sup> Poet. 13, 1452 b 32, 35; 1453 a 3; 14, 1453 b 5, 12. — <sup>2</sup> Hel. 9.

<sup>3</sup> 6, 535 C, E. Ce passage et les passages suivants de Platon furent indiqués par Belger, ouv. c., p. 58 et s.

<sup>4</sup> 52, 268 C. — <sup>5</sup> 2, 387 B s.

provenant d'un poème, nous procure du plaisir, mais il augmente notre penchant à la pitié (*ἐλεεινόν*)<sup>1</sup>. Ici Platon parle d'une seule passion, de la pitié, du chagrin; il lui oppose le rire excité par la comédie<sup>2</sup>. Il attribue en outre à la poésie en général l'excitation de la sensualité, de la colère et d'autres passions<sup>3</sup>.

En proclamant la pitié et la peur pour l'effet de la tragédie, Aristote suivit donc l'opinion populaire. A l'aide des passages cités, nous reconnaissons aussi ce qu'on entendait par ces deux passions. L'une et l'autre sont des passions déprimantes; la pitié est provoquée par le malheur des personnages du poème, et elle cause des larmes; la peur est provoquée par des scènes terribles, et elle stupéfie l'auditeur.

Aristote, entend-il par ces passions la même chose que ses prédécesseurs? A partir de Lessing, on discute le sens qu'Aristote attribuait à ces passions, surtout à la peur. La question n'est pas, à notre avis, insoluble. En traitant du héros convenable à la tragédie, Aristote rejette qu'un homme tout à fait méchant tombe du bonheur au malheur, parce que cela n'excite ni la pitié ni la peur; car la pitié s'adresse à un homme qui est malheureux sans l'avoir mérité (*περὶ τὸν ἀνάξιον*), et la peur, à celui qui est notre égal (*περὶ τὸν ὄμοιον*)<sup>4</sup>. Que l'on compatit à une souffrance imméritée, c'est ce qu'Aristote affirme en termes exprès dans la Rhétorique<sup>5</sup>. Il pensa donc qu'une souffrance méritée ne nous touchait pas; à raison ou à tort, l'étendue de la pitié fut ainsi restreinte. On explique de différentes manières les mots d'Aristote que la peur s'adresse à un homme qui est notre égal. Lessing (Hamburgische Dramaturgie, 74 et s.), Döring (Die Kunstlehre des Aristoteles, p. 306 et s.) et d'autres les interprètent ainsi: nous avons peur qu'il ne nous arrive le malheur dans lequel est tombé le héros qui nous ressemble. Au contraire, F. Überweg (Fichtes Zeitschr. f. Philos. 36, 1860, p. 260 et s.; v. Döring, p. 308), K. Tumlriz (Die tragischen Affecte Mitleid und Furcht nach Aristoteles, p. 3 et s.), et d'autres pensent qu'on ne craint pas pour soi, mais pour le héros, ce qui exige qu'il nous ressemble. La première opinion nous semble plus juste. Dans

<sup>1</sup> 5, 603 C s. — <sup>2</sup> 7, 606 C. — <sup>3</sup> 7, 606 D.

<sup>4</sup> Poet. 13, 1453 a 1—6. — <sup>5</sup> II 8, 1385 b 13; 1386 b 7.

la Rhétorique, Aristote parle seulement de la peur qu'on éprouve pour soi-même, ou, tout au plus, pour ceux qui nous sont les plus proches<sup>1</sup>; il recommande à l'orateur qui veut exciter la peur chez les auditeurs, de montrer qu'une souffrance arriva aux gens qui leur ressemblent<sup>2</sup>; il soutient, par contre, qu'on devient courageux en voyant qu'une chose n'est pas terrible, dangereuse à celui qui nous ressemble<sup>3</sup>. Même la pitié, on l'a pour ceux qui nous ressemblent, car il se pourrait que leur sort nous échût<sup>4</sup>. De même Gorgias et Platon avaient en vue surtout la peur égoïste. En demandant que la peur fût excitée par le sort d'un homme semblable, Aristote en restreignit beaucoup l'étendue. Cependant, il ne semble pas avoir eu toujours sous ses yeux une peur et une pitié si étroitement déterminées; il est vraisemblable qu'en dehors de ses considérations sur le héros convenable, il donnait à la pitié et à la peur à peu près le même sens que ses prédécesseurs leur avaient attribué.

Comme la tragédie excite nos passions, Platon, dans sa République, veut la bannir de la communauté<sup>5</sup>. A cela Aristote oppose sa doctrine de la purification (*κάθαρσις*) tragique. Il admet que la tragédie excite en nous la pitié et la peur, cependant il ne prend pas cela pour un défaut, mais plutôt pour un avantage: la tragédie purge les passions qu'elle a excitées. Dans la Poétique conservée, il ne traite pas de cette purification, bien qu'il ait promis dans la Politique<sup>6</sup> qu'il en parlerait là. C'est pourquoi la purification est l'objet des considérations innombrables, dès la Renaissance jusqu'à l'heure actuelle.

Pour examiner la purification des passions, il faut partir de sa mention dans la Politique. Aristote y nomme la purification comme un des buts de la musique. Il cite les gens atteints de l'enthousiasme, de l'exaltation religieuse: ceux-ci en entendant des chants religieux, se calment comme s'ils arrivaient à «la guérison et à la purification». Il en est de même des gens en proie à d'autres passions, surtout à la pitié et à la peur; il est possible à chacun de participer à une purification accompagnée du soulagement et d'un plaisir innocent<sup>7</sup>. Il est évident — les savants de la Renaissance,

<sup>1</sup> II 5; 8, 1386 a 17—23, 27. — <sup>2</sup> 5, 1383 a 10.

<sup>3</sup> 1383 a 32. — <sup>4</sup> 8, 1386 a 24. — <sup>5</sup> X 7, 607 A s.

<sup>6</sup> VIII 7, 1341 b 39. — <sup>7</sup> Ibid. 1342 a 9—18.

par ex. A. Minturno (De poeta, p. 64), le savaient déjà, et les modernes H. Weil (Verh. d. X. Vers. dtsch. Phil., 1848, p. 139) et Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie) l'ont prouvé — que la purification aristotélique a un caractère médicinal et qu'elle rappelle le traitement homéopathique.

La purgation (*κάθαρσις*) fut une des notions les plus connues de la médecine grecque. Elle désignait l'expulsion des matières nuisibles du corps. Elle pouvait être soit naturelle, comme les menstrues, les lochies, soit artificielle, c'est-à-dire quand le médecin prête son secours à la nature, par ex. la diarrhée causée par un purgatif. On parlait de la purgation du corps, du ventre, de la tête, des parties génitales, ou, plus proprement, de la purgation des humeurs du corps, de la bile jaune et noire, du flegme, du sang<sup>1</sup>. C'est dans ce sens qu'Aristote parla de la purification des passions: on débarrasse la passion des éléments nuisibles. Donc la purification dans la définition de la tragédie ne désigne pas une détente de l'inclination à la passion, comme Bernays (Zwei Abhandlungen, p. 21 et s.) l'a interprétée, ni un retranchement complet, même temporaire, de la passion, comme Reinkens (Aristoteles über Kunst, p. 151, 160) et Döring (ouv. c., p. 253) l'ont supposé, mais une purification réelle des passions, en les débarrassant du nuisible, comme H. Siebeck (Jahns Jahrb. 125, 1882, p. 225 et s.) l'a vu. Car, quoique le mot *κάθαρσις*, figurant seul, désigne parfois l'excrément lui-même, la matière sécrétée<sup>2</sup>, on trouve très peu d'exemples, peut-être il n'y en a guère, où il serait joint au génitif dans le sens de sécrétion, d'expulsion d'une chose<sup>3</sup>. Il n'y a pas non plus de raison pour considérer le génitif «des passions» comme un génitif subjectif, «la purification propre aux passions», ainsi que Weil (l. c.) l'a voulu. La purification des passions désigne, de

<sup>1</sup> Les témoignages d'Hippocrate et d'autres écrivains furent recueillis par Döring (ouv. c., p. 319 et s.) et d'autres.

<sup>2</sup> Hippocr. I 396, III 747 Kühn; Arist., De gen. an. IV 5, 773 b 32; Hist. an. VI 18, 573 a 23.

<sup>3</sup> Bywater (p. 156) cite par ex. *καθάρσεις τοῦ θερμοῦ, ἀποκαθάρσεις χολῆς, καθάρσεις αἵματος*, mais il s'agit ici partout de la purification de telles matières. et non de leur expulsion complète.



même que la purification du sang, l'action d'en enlever les éléments nuisibles.

Aristote voulut purger par la musique enthousiaste la passion de l'enthousiasme. Au sujet de la tragédie, il ne s'exprime pas nettement. Dans la Politique, il parle deux fois de la pitié et de la peur comme des passions qui sont purgées<sup>1</sup>. Une fois, il y ajoute même d'autres passions sans les énumérer<sup>2</sup>; probablement, il prend pour principales ces deux. Tout de suite il traite de la musique de théâtre<sup>3</sup>; il est donc vraisemblable qu'il prétend purger dans la tragédie principalement la pitié et la peur. On lit dans la définition de la tragédie que celle-ci opère par la pitié et la peur la purification de telles (*τῶν τοιούτων*) passions. Bernays (p. 24 et s.) a soutenu qu'Aristote n'entendait par «telles» passions que la pitié et la peur, tandis que Lessing (ouv. c., 77) avait en vue même des passions apparentées, telles que la philanthropie, le chagrin. Bien que «telles passions» ne désignent pas la même chose que «ces passions», et qu'elles puissent comprendre même des états proches, comme l'affliction, la terreur, pourtant Bernays a à peu près raison: les passions que la tragédie excite, la pitié, la peur, éventuellement l'affliction, la terreur, elles les purifie aussi, de même que la musique enthousiaste fait naître et purifie l'enthousiasme.

Comment Aristote se figura la purification des passions, ses considérations dans la Politique ne nous le font pas voir. Mais nous pouvons nous servir de ses pensées sur la purgation en général. Dans ses ouvrages d'histoire naturelle, il parle souvent de la purgation naturelle, surtout des menstrues et des lochies<sup>4</sup>. Il juge que la purgation ôte du corps différentes sortes de superflu (*περίττωμα*) qui peuvent causer des maladies (c'est ainsi que maints médecins, ceux de l'école de Cnide, expliquaient l'origine des maladies)<sup>5</sup>; cependant il demande une purgation modérée: le manque de purgation de même qu'une purgation trop abondante nuisent<sup>6</sup>. Voici une analogie avec la purification des passions: l'excès de passions peut être dangereux, donc il faut les purger.

<sup>1</sup> VIII 7, 1342 a 7, 11. — <sup>2</sup> 1342 a 12. — <sup>3</sup> 1342 a 16.

<sup>4</sup> Pour les témoignages, voir l'index de Bonitz, s. v. *κάθαρσις*.

<sup>5</sup> Anon. lond., p. 6—20 Diels. — <sup>6</sup> De gen. an. II 4, 738 a 27.

La purgation artificielle est mentionnée plusieurs fois dans les Problèmes<sup>1</sup>; les explications s'accordent mutuellement, et, par le fond, elles peuvent provenir d'Aristote; on y dit conformément à lui qu'on purge le superflu<sup>2</sup>. Le procédé de la purgation est décrit ainsi: le médicament étant indigestible, meut (*κινεί*), secoue (*ταράττει*) la partie du corps qui doit être purgée, et même le superflu nuisible, il le vaine et le fait sortir du corps<sup>3</sup>. Hippocrate<sup>4</sup> expliqua pareillement, par le mouvement et la secousse, l'expulsion de la matière nocive du corps. Selon les Problèmes, les aliments abondants étant indigestibles, peuvent produire le même effet que les médicaments<sup>5</sup>. Voici une nouvelle analogie avec la purification des passions: la passion de l'auditeur est ébranlée par une passion abondante, arrivant de l'extérieur, excitée par la tragédie ou par la musique; elle se met en mouvement et elle est débarrassée de son superflu nuisible. Il est facile à Aristote de parler du mouvement des passions, puisqu'il s'imagine que la passion (excitée, en activité) meut l'homme<sup>6</sup>. Dans les Problèmes, on parle une fois du remède homéopathique: le médicament contenant de l'eau relâche l'urine, le médicament contenant de la terre, le ventre<sup>7</sup>. La purgation procure, selon les Problèmes, du soulagement (*κουφίζεσθαι*)<sup>8</sup>; dans la Politique, Aristote parle de même à propos de la purification par la musique, en ajoutant au soulagement encore un plaisir innocent<sup>9</sup>. Dans la Morale, il expose que le traitement médical cause le plaisir qui n'est cependant qu'un plaisir accidentel, imaginaire, car si l'on se trouve à l'état naturel (santé), les remèdes ne nous sont pas agréables<sup>10</sup>.

On peut compléter la doctrine aristotélique de la purification des passions au moyen des traces qu'elle a laissées dans les œuvres des écrivains postérieurs qui, bien entendu, ne puisèrent pas directement dans Aristote<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Döring (p. 327) a indiqué quelques passages. — <sup>2</sup> I 41; 43; V 28.

<sup>3</sup> I 40—43; 47. — <sup>4</sup> Les témoignage chez Döring, p. 326 et s.

<sup>5</sup> I 42; 47. — <sup>6</sup> Pol. VIII 7, 1342 a 7; De mem. 450 a 30 s.

<sup>7</sup> I 40. — <sup>8</sup> IV 30, cf. II 22. — <sup>9</sup> 1342 a 15.

<sup>10</sup> Mor. N. VII 13, 1152 b 31, 1152 a 2; 15, 1154 b 1, 7; cité par Egger, Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, p. 188 et s.

<sup>11</sup> Bernays (p. 32 et s.) et Bywater (p. 157 et s.) les ont analysées sans pourtant en avoir tiré tout le profit possible.

Plutarque parle dans le sens d'Aristote de la purification (sans employer ce terme) de l'affliction. Il dit que les chants et la musique funèbres mettent la passion en mouvement (*κινεῖν*), qu'ils font passer l'âme à l'affliction, mais de telle sorte qu'ils en ôtent, qu'ils en consomment toute chose pénible (*λυπητικόν*)<sup>1</sup>. En conséquence la purification de la passion consiste à la mettre en mouvement et à décharger non la passion, mais le pénible qu'elle contient.

Jamblique démontre que les passions humaines, si elles sont retenues, deviennent plus véhémentes, tandis qu'étant mises dans une activité courte jusqu'à la symétrie (*ἀχρὶ τοῦ συμμετροῦ*), elles réjouissent avec modération et purgent sans violence. C'est pourquoi en voyant dans la tragédie et dans la comédie des passions et des souffrances étrangères (le mot grec *πάθος* désigne l'un et l'autre), on calme et on modère les siennes<sup>2</sup>. Ailleurs il nie que l'enthousiasme soit en quelque rapport avec la purgation, avec le traitement médical, avec la maladie, avec le superflu (*περίττωμα*)<sup>3</sup>. La symétrie, le plaisir modéré et le superflu nous font penser à Aristote. Même l'idée fondamentale qu'il faut réduire les passions à la juste mesure et non les retenir, lui convient; il soutient que les passions elles-mêmes ne nous rendent ni bons ni méchants<sup>4</sup>, et il veut les tempérer et non extirper<sup>5</sup>.

Même quand il ne se sert pas du mot «purification», Proklos désigne formellement Aristote comme auteur de la doctrine dirigée contre Platon, qu'on ne peut ni enfermer complètement ses passions ni les satisfaire, et qu'elles exigent parfois du mouvement (*κίνησις*). Cela a lieu dans la tragédie et dans la comédie; par celles-ci les passions sont satisfaites avec modération, le douloureux (*πεπονηκός*) qui est en elles, est guéri, et elles ne nous inquiètent plus<sup>6</sup>. Encore ici, on parle de la mise en mouvement des passions et de la guérison du malsain qu'elles contiennent.

A l'aide des analogies médicales citées et des traces de la doctrine aristotélique, on peut se faire une telle idée de la purification des passions: il ne faut pas donner libre cours aux pas-

<sup>1</sup> Quaest. conv. III 8, 657 A. — <sup>2</sup> De myst. I 11.

<sup>3</sup> Ibid. III 9 s. — <sup>4</sup> Mor. N. II 4, 1105 b 29.

<sup>5</sup> Fr. 80 Rose. — <sup>6</sup> In Plat. Remp. I 42; 49 Kroll.

sions, et on ne peut non plus les supprimer sans péril. De temps à autre, il faut les mettre en mouvement pour que leur excès se détache et qu'elles soient réduites à la juste mesure. C'est ce qui arrive le mieux, avec un plaisir innocent, au moyen du drame et de la musique.

Ayant examiné les auteurs qui puisaient, indirectement, dans Aristote, regardons ceux sur lesquels Aristote aurait pu s'appuyer lui-même. C'est principalement Platon. Il parlait de la purification au sens physiologique et au sens figuré (la purification de l'âme, des pensées). Il voyait son caractère essentiel dans la séparation du bien et du mal : on garde le bien, on repousse le mal<sup>1</sup>. Donc, lui aussi, il entendait par purification l'enlèvement partiel, non complet, d'une chose. Il connaissait aussi la guérison par des chants religieux, qu'Aristote mentionne dans la Politique. Il expose dans les Lois que les mères pour endormir leurs enfants, les bercent et leur chantent, et qu'on guérit pareillement (Platon ne s'y sert pas du mot « purification ») les gens atteints d'une exaltation religieuse (corybantique). Les enfants inquiets, de même que les exaltés, souffrent de la peur causée par un mauvais état de l'âme. Un mouvement (*κίνησις*) plus fort venant de l'extérieur, secoue la passion, il surmonte le mouvement craintif et fou à l'intérieur, et il apporte le calme désiré. Les enfants s'endorment et les gens passent de l'état exalté à l'état raisonnable<sup>2</sup>.

Nous voyons que Platon connaissait déjà la guérison des passions ; il se peut très bien, comme Egger (ouv. c., p. 188) l'a pensé, que c'est dans Platon, peut-être justement dans le passage des Lois, qu'Aristote puisa sa théorie de la purification. Cependant le procédé de guérison, ils ne l'expliquèrent pas de la même manière. Platon soutenait que le mouvement venant du dehors vainquait le mouvement au dedans du corps et établissait la paix ; c'est en rapport avec son opinion exposée dans le Timée, que la santé consiste dans la symétrie mutuelle des mouvements du corps et de l'âme, et dans un mouvement continu du corps, par lequel on atteint l'équilibre entre les mouvements au dehors et ceux au

<sup>1</sup> Re.p. VIII 17, 567 C ; Soph. 13, 226 D ; 15, 227 D.

<sup>2</sup> VII 2, 790 C s.

dedans du corps<sup>1</sup>. Platon tenait la purgation par médicaments pour moins efficace que celle qui s'opère par la gymnastique, le balancement, la navigation, la course<sup>2</sup>; il suivait par-là, semble-t-il, le médecin Hérodikos de Selymbrie qui «mêla la gymnastique avec la médecine»<sup>3</sup>. Autant qu'on peut conclure des Problèmes, où le traitement par la gymnastique occupe une place assez insignifiante<sup>4</sup>, Aristote, au contraire, comprend la purification des passions probablement d'une manière analogue à la purgation par les médicaments. Il y a encore une différence: Platon supposa qu'il était possible de vaincre le mouvement «craintif et fou» par des mouvements tout différents, par le balancement, la musique, la danse, tandis qu'Aristote voulut purger la passion par la même passion, l'enthousiasme par un chant enthousiaste, la pitié et la peur par la pitié et la peur.

A côté et au lieu de Platon, on cherchait encore d'autres sources où Aristote aurait puisé sa doctrine de la purification. Süß (ouv. c., p. 86 et s.) suppose que la base en fut donnée par Gorgias, influencé peut-être par Thrasymaque qui enseignait l'excitation des passions<sup>5</sup>. Gorgias dit dans son Héléne que le discours, le poème exercent sur l'âme la même influence que le remède sur le corps. De même que chaque médicament fait sortir une autre humeur du corps et qu'il guérit ou tue, de même un discours afflige, un autre console, un autre effraie, un autre donne du courage, persuade, charme<sup>6</sup>. Ailleurs il dit que le discours persuade, trompe, apaise la peur, supprime l'affliction, excite la joie, augmente la pitié, charme, procure le plaisir<sup>7</sup>. Il nous semble que les images de Gorgias sont bien éloignées de la purgation aristotélique; il leur manque son caractère principal, la purification de la passion par la passion. Toutefois, les mots de Gorgias sont intéressants en prouvant que la comparaison du poème avec le remède fut habituelle dès le temps des sophistes.

Récemment E. Howald (Herm. 54, 1919, p. 201 et s.) et A. Rostagni (Stud. ital. di filol. class. N. S. 2, 1922, p. 65 et s.)

<sup>1</sup> 42, 87 C s., 88 D. — <sup>2</sup> Ibid. 42, 89. A; Leg. VII 1, 789 C.

<sup>3</sup> Plat., Resp. III 14, 406 A s. — <sup>4</sup> I 47, 865 a 17; V 27; 28.

<sup>5</sup> Plat. Phaed. 51, 267 C; Arist. Rhet. III 1, 1404 a 14.

<sup>6</sup> 14. — <sup>7</sup> 8, 10.

font dériver la purification aristotélique des pythagoriciens qui purgeaient, selon Aristoxène<sup>1</sup>, l'âme par la musique. On y peut objecter que Jamblique, qui seul décrit avec détail la guérison pythagoricienne par la musique<sup>2</sup>, parle du changement des passions en contraires, qu'il parle des chants curatifs au printemps, des chants du matin et du soir, qu'il parle du renouvellement de l'harmonie de l'âme au moyen de la musique, mais qu'il ne mentionne pas l'excitation et l'apaisement de la passion, comme c'est le cas pour la purification aristotélique. Il se peut que les pythagoriciens aient influencé Aristote, de sorte qu'il prit la purification pour un des buts de la musique; cependant la purification elle-même, il la conçut d'une manière différente.

Donc, en dehors des médecins, Platon seul peut être regardé comme la source de la doctrine d'Aristote.

Selon Aristote, nous l'avons vu, la purification des passions s'accompagne de plaisir; c'est un plaisir propre à la tragédie<sup>3</sup>. Platon parla aussi dans sa République du plaisir des auditeurs de la tragédie, provenant du relâchement de l'inclination à se plaindre<sup>4</sup>. Dans le Philèbe, il montra que quand on se plaignait, le plaisir était lié au chagrin, et qu'on pleurait dans la tragédie en se réjouissant<sup>5</sup>.

Dans la République, Platon dit qu'il existe «une querelle ancienne» entre la philosophie et la poésie<sup>6</sup>. Il prétend la trancher d'une manière décisive en chassant la poésie, surtout la tragédie. Aristote tâche de défendre la tragédie en se servant des armes dues pour la plupart à Platon. S'il y a réussi, on peut le discuter. On peut objecter à sa guérison des passions qu'elle n'est que temporaire: pour un moment, on donne pleine liberté à la passion, c'est ce qui nous soulage; mais la disposition en dure, et même, il est possible qu'elle augmente encore. Cependant en faveur d'Aristote, on peut citer, en s'autorisant de la psychanalyse actuelle, qu'une suppression complète des passions, si elle est possible, est nuisible — la passion supprimée apparaît sous une autre forme, souvent

<sup>1</sup> Cramer, Anecd. Par. I 172; Iambl., Vita Pyth. 64 s., 110 s.; Porph., Vita Pyth. 33 et pass.

<sup>2</sup> Vita Pyth., l. c. — <sup>3</sup> Poet. 14, 1453 b 11.

<sup>4</sup> X 7, 606 A. — <sup>5</sup> 29, 48 A, 50 B. — <sup>6</sup> X 8, 607 B.

pire, — et que l'art est une place convenable à leur décharge, à leur sublimation. En effet, c'est le service que l'art rend et a toujours rendu. Il est sûr que la querelle entre la philosophie et la poésie, telle qu'en parle Platon, ne fut supprimée ni par lui ni par Aristote, et qu'elle ne disparaîtra jamais; c'est la querelle entre la raison et le sentiment.

La purification de la pitié et de la peur, accompagnée du plaisir, est pour Aristote l'effet principal de la tragédie, mais il parle encore d'autres effets, sans déterminer précisément leur rapport mutuel. C'est surtout l'excitation de l'étonnement (*ἐκπληξίς*). Aristote dit même que le poète (tragique ou épique) atteint son but en rendant une partie du poème étonnant<sup>1</sup>. Ailleurs il parle de l'étonnement causé par la reconnaissance<sup>2</sup>. Dans les Topiques, il définit l'étonnement comme un superflu, un excès de l'étrangeté<sup>3</sup>. En effet, il exige même l'étrange (*θαυμαστόν*) dans la tragédie<sup>4</sup>. Il cite une fois la poursuite d'Hector dans l'Iliade<sup>5</sup> comme exemple de l'étrange<sup>6</sup>, une autre fois comme exemple de l'étonnant<sup>7</sup>, donc il ne voit pas grande différence entre l'un et l'autre. Il recommande l'étrange parce qu'il est agréable; il montre qu'en racontant on aime à exagérer pour satisfaire les auditeurs<sup>8</sup>. Dans la Rhétorique, il soutient que l'étrange contient le désir d'apprendre, de sorte que l'étrange est l'objet du désir et ainsi agréable<sup>9</sup>. Dans la Métaphysique, il prend l'étonnement (*θαυμάζειν*) pour source de toute philosophie<sup>10</sup>. Enfin, il parle de l'émouvant (*ψυχαγωγείν*), de l'amusant (*εὐφραίνειν*) dans la tragédie: c'est la péripétie et la reconnaissance qui émeuvent surtout l'auditeur<sup>11</sup>; la fable l'amuse également, qu'il la connaisse ou non<sup>12</sup>.

Tous ces effets avaient été déjà reconnus avant Aristote, non seulement comme effets de la tragédie, mais de la poésie en général. Ainsi Gorgias<sup>13</sup> et l'auteur des *δισσοὶ λόγοι*<sup>14</sup> avaient prétendu que le poème produisait le plaisir (*ἡδονή*), qu'il réjouissait (*τέρπειν*);

<sup>1</sup> Poet. 25, 1460 b 24. — <sup>2</sup> Ibid. 14, 1454 a 4; 16, 1455 a 17.

<sup>3</sup> IV 5, 126 b 13 s. — <sup>4</sup> Poet. 9, 1452 a 4; 24, 1460 a 11.

<sup>5</sup> XXII 205 s. — <sup>6</sup> Poet. 24, 1460 a 11 s. — <sup>7</sup> Ibid. 25, 1460 b 24 s.

<sup>8</sup> 24, 1460 a 17. — <sup>9</sup> I 11, 1371 a 31. — <sup>10</sup> I 2, 982 b 12 s.

<sup>11</sup> Poet. 6, 1450 a 33. — <sup>12</sup> Ibid. 9, 1451 b 25.

<sup>13</sup> Hel. 10, 13 s. — <sup>14</sup> II 28; III 17.

Isocrate, que le poète émouvait (*ψυχαγωγεῖν*) l'auditeur par l'eurythmie et la symétrie<sup>1</sup>, et Platon que le rapsode étonnait (*ἐκπλήττειν*) les auditeurs<sup>2</sup>.

Ayant donné la définition de la tragédie, Aristote décompose celle-ci en six éléments constitutifs dont il traite en détail. Il les nomme parties (*μόριον, μέρος*) selon lesquelles la tragédie est telle ou autre, ou qui peuvent être prises pour espèces; il les distingue des parties quantitatives, c'est-à-dire des chants de chœur, des épisodes, etc<sup>3</sup>. La différence entre les parties quantitatives (par ex. deux font une partie de trois) et les parties qualitatives (par ex. le cuivre est une partie d'une boule de cuivre en déterminant l'espèce de celle-ci), est établie dans la *Métaphysique*<sup>4</sup>. Comme exemple de cette différence, on pourrait citer les parties du corps animal: les éléments (le froid, le chaud, etc.) et les parties homogènes (*ὁμοιομερῆ*, le sang, les os, les muscles) sont des parties qualitatives, tandis que les membres (la tête, la main, etc.) sont des parties quantitatives<sup>5</sup>.

Aristote déduit les éléments constitutifs de la tragédie des différences de l'imitation qu'il a établies, et de la définition de la tragédie, ce qui est, en réalité, identique, la définition étant basée sur ces différences.

Du fait que la tragédie imite à l'aide des personnages agissants (la manière de l'imitation), Aristote déduit la mise en scène (*ᾄσις*) comme le premier élément de la tragédie. Il y a deux moyens par lesquels on imite, la musique (*μελοποιΐα*) et la diction (*λέξις*); dans la définition, ils sont compris dans «le langage rendu agréable»; ce sont deux autres éléments de la tragédie. L'objet de l'imitation, c'est l'action; elle est le point de départ de la définition de la tragédie. Voilà que les trois derniers éléments en résultent: la fable (*μῦθος*), les caractères (*ἦθη*), les pensées (*διάνοια*); la fable est l'imitation de l'action, les caractères et les pensées sont les causes de celle-ci. La tragédie comprend donc six éléments; Aristote les examine par rapport à leur importance, dans l'ordre

<sup>1</sup> IX 10. — <sup>2</sup> Ion 6, 535 B.

<sup>3</sup> Poet. 6, 1450 a 8, 12; 12, 1452 b 14.

<sup>4</sup> IV 25, 1023 b 12—25; VI 10, 1034 b 20 s.: cité par Bywater, p. 165.

<sup>5</sup> Cf. De part. an. II 1, 646 a 12 s.; Top. III 1, 116 b 17 s.



suisant: la fable, les caractères, les pensées, la diction, la musique, la mise en scène<sup>1</sup>.

Aristote ne déduit ces éléments que pour la tragédie; cependant ils sont les mêmes aussi dans la comédie. Aristote décompose le drame en éléments, ainsi qu'il le fait avec les animaux ou l'État; il soutient qu'il faut décomposer tout ce qui est composé, en des parties les plus petites possible<sup>2</sup>. La décomposition de la tragédie en éléments est l'œuvre d'une analyse ingénieuse; elle est déduite d'une distinction esthétique (les genres de l'imitation) et d'une distinction psychologique (les conditions de l'action). Le point de départ fut, à notre avis, la rhétorique où l'on avait discerné déjà avant Aristote des éléments du discours, analogues aux éléments aristotéliques du drame. Isocrate distinguait dans le discours les actions (*πρᾶγμα, πράξις*) dont l'orateur parle, les pensées (*ἐνθυμήματα, διάνοια*) et la diction (*λέξις, ὀνόματα*)<sup>3</sup>. Même la déclamation (*ὑπόκρισις*) et les passions (*πάθος*) qu'Aristote ne compte pas parmi les six éléments constitutifs de la tragédie, figurent au discours.

L'élément le plus important de la tragédie, c'est pour Aristote la fable (*μῦθος*): il l'appelle le but, la base et l'âme de la tragédie<sup>4</sup>. Il la définit comme une imitation de l'action — il définit de la même façon la tragédie, — ou comme une composition, un arrangement des actes (*σύνθεσις, σύστασις τῶν πραγμάτων*)<sup>5</sup>. Donc, l'action se compose des actes. C'est Platon qui employait déjà le mot «fable» au sens d'une action inventée par le poète<sup>6</sup>.

Que la fable est la chose principale dans une tragédie, et que ce ne sont pas les caractères ou les autres éléments, Aristote en donne plusieurs raisons:

1° L'idée de la tragédie: la tragédie n'est pas une imitation des hommes (donc, des caractères), mais elle imite des actions, la vie, le bonheur et le malheur<sup>7</sup>. A l'idée d'action, Aristote ajoute les autres qui l'éclaircissent: la vie, le bonheur et le malheur. Déjà Gorgias avait affirmé que les poèmes décrivaient le

<sup>1</sup> Poet. 6, 1449 b 31—1450 a 15. — <sup>2</sup> Polit. I 1, 1252 a 18.

<sup>3</sup> IX 10 s.; fr. 8. — <sup>4</sup> Poet. 6, 1450 a 22, 38.

<sup>5</sup> Ibid. 6, 1450 a 4, 15; 7, 1450 b 22. — <sup>6</sup> Phaed. 4, 61 B.

<sup>7</sup> Poet. 6, 1450 a 16.

bonheur et le malheur<sup>1</sup>, et Alkidamas avait soutenu qu'ils représentaient la vie humaine<sup>2</sup>. L'une et l'autre pensée se trouve chez Platon.<sup>3</sup>

2° L'importance de l'action dans la vie: le bonheur et le malheur dépendent de l'action. Ce sont les faits et non le caractère, la qualité (*ποιότης*), qui sont le but<sup>4</sup>. Dans l'action, Aristote voit toujours le but de l'homme et de l'animal en général<sup>5</sup>; il proclame la félicité pour un genre de l'action et non de la qualité<sup>6</sup>.

3° L'observation des tragédies existantes: une tragédie sans action n'est pas possible, mais elle peut être sans caractères; en effet, les tragédies de la plupart des poètes nouveaux (contemporains d'Aristote) ne peignent pas les caractères. Une tragédie qui ne contiendrait que des discours éthiques (c'est-à-dire qui montrent le caractère des personnages) avec des pensées et une diction parfaites, ne remplirait pas son devoir, lequel est rempli, au contraire, par une tragédie qui, bien qu'inférieure en ces choses-là, possède la fable. L'âme du spectateur est le plus touchée par la péripétie (un changement subit du sort) et la reconnaissance, et celles-ci font partie de l'action, de la fable<sup>7</sup>.

4° L'évolution de la tragédie: dans les œuvres des débutants, la diction et les caractères sont meilleurs que la composition de la fable et il en fut de même chez les poètes anciens<sup>8</sup>. Aristote y compare d'une manière intéressante le développement de l'art chez l'individu avec le développement du genre littéraire entier. Dans les phases postérieures du développement, il voit le progrès. Il jugea pareillement que les poètes tragiques ont avec le temps rendu leur diction meilleure, plus simple (voir p. 55). Quant à l'évolution de la tragédie, il n'a pas tout à fait raison: il est vrai que le drame d'Euripide contient plus d'action que celui

<sup>1</sup> Hel. 9. -- <sup>2</sup> Arist., Rhet. III 3, 1406 b 11.

<sup>3</sup> Resp. X 5, 603 C; Leg. VI 19, 817 B; passages cités par Bywater, p. 166.

<sup>4</sup> Poet. 6, 1450 a 17-23.

<sup>5</sup> Mor. N. I 8, 1098 b 18; De part. an. I 5, 645 b 14.

<sup>6</sup> Phys. II 6, 197 b 5; Pol. VII 3, 1325 a 32; Rhet. I 5, 1360 b 14; Mor. N. X 2, 1173 a 14. Vahlen (Ges. phil. Schr., I, p. 238 et s.) a cité la plupart de ces passages.

<sup>7</sup> Poet. 6, 1450 a 23-35. — <sup>8</sup> Ibid. 1450 a 35-38.

d'Eschyle, cependant Euripide ne peint pas moins les caractères. Dans la poésie, le développement va plutôt de la représentation de l'action vers la peinture des caractères qu'inversement: Ménandre peint plus des caractères qu'Aristophane; Shakespeare et Molière, plus que le drame du moyen âge; Stendhal et Dostoïewski, plus que les romanciers antérieurs. Les réactions, bien entendu, sont toujours possibles.

5° Des analogies avec la peinture: en premier lieu, dans le développement de la peinture, on peut aussi observer l'abandon de la représentation des caractères: Polygnote les représenta, tandis que Zeuxis n'en a pas<sup>1</sup>. Comme Bywater (p. 168) le fait remarquer, Zeuxis sacrifia la représentation des caractères à la beauté des corps humains. En second lieu, l'effet d'un tableau esquissé par quelques lignes, est, suivant Aristote, meilleur que l'effet d'un tableau coloré par les plus belles couleurs posées sans ordre<sup>2</sup>. Aristote semble comparer un tableau esquissé avec une tragédie qui a l'action, et le mélange des couleurs avec une tragédie sans action, mais avec des caractères<sup>3</sup>.

La démonstration d'Aristote est ingénieuse et, en tout, juste: le drame plus que d'autres genres poétiques, a besoin de l'action; autrement, il n'y aurait pas de raison pour le représenter, le mettre en scène. L'analyse psychologique ne peut remplacer la fable qui

<sup>1</sup> 1450 a 26—29. — <sup>2</sup> 1450 a 39—b 3.

<sup>3</sup> Ce passage fut expliqué de différentes manières, mais l'idée fondamentale en est, semble-t-il, claire. La comparaison est précédée de la phrase: le commencement, le principe de la tragédie, c'est la fable: les caractères ne sont que secondaires. De même dans un tableau, la première chose est, selon Aristote, le dessin, et les couleurs ne sont que la seconde; elles ne peuvent être mises correctement sans l'esquisse précédente. On peut discuter seulement si Aristote entend par le mot *λευκογραφεῖν* une simple esquisse d'un tableau, ou un dessin achevé, non coloré. On pourrait conclure le premier cas, et des mots d'Aristote De gen. an. II 6, 743 b 20 que le peintre ayant esquissé le tableau par des traits, le couvre par des couleurs, et du commentaire d'Elie sur les Catégories aristotéliques p. 158, 24 Busse, où une telle esquisse est nommée *λευκογραφία*. Pour le second cas, on pourrait citer la notice de Pline XXXV 64 que Zeuxis peignit «*monochromata ex albo*» (ces trois passages cités par Vahlen, ouv. c., I, p. 250 et s.); il semble que c'étaient des dessins à la craie rouge sur marbre blanc (cf. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II, p. 686 et s.).

est l'œuvre de la synthèse poétique. Certes, le drame ne peut être non plus sans caractères : ayant des personnages agissants, il a aussi des caractères. Mais il n'est pas nécessaire que ceux-ci soient exprimés par les paroles auxquelles Aristote pense surtout ; ils peuvent se manifester par l'action même. En mettant d'une manière si prononcée la fable au-dessus de la peinture des caractères, Aristote semble s'opposer plutôt à quelques théoriciens de son temps qu'à des poètes nouveaux, car c'est d'eux qu'il dit qu'ils ne représentent pas des caractères.

Ayant décomposé la tragédie en éléments, Aristote donne pour chacun des préceptes. La plupart regardent l'élément le plus important, la fable. Aristote commence par des préceptes généraux, concernant aussi la comédie, même presque chaque poème, pour arriver aux règles particulières, ne regardant que la tragédie. Dans les préceptes généraux rentrent surtout les trois suivants : que la fable soit complète, entière (*τέλειος, ὅλος*), qu'elle ait sa grandeur (*μέγεθος*) et son unité (*ἕν*).

Aristote fait dériver le premier précepte de la définition de la tragédie : la tragédie est l'imitation d'une action complète. Il expose que le complet, l'entier est ce qui a son commencement, son milieu et sa fin. Le commencement, c'est ce qui ne suit pas, en général, une autre chose, mais qui la précède ; la fin, c'est ce qui se trouve d'ordinaire après une autre chose et qui n'est suivi de rien ; ce qui se trouve entre eux, c'est le milieu. Donc la fable ne doit pas commencer et se terminer à un endroit quelconque, elle doit être ordonnée<sup>1</sup>.

Les définitions aristotéliques de l'entier et de ses parties semblent à première vue un peu plates, cependant elles s'éclaircissent à l'aide de la Métaphysique. L'entier y est défini comme 1° ce où rien ne manque des choses dont il est naturellement composé, 2° ce qui, contenant le compris, forme une unité, 3° ce où il y a le commencement, le milieu et la fin dont l'ordre ne doit pas être changé<sup>2</sup>. Donc Aristote voit dans l'entier non une combinaison accidentelle des éléments, mais leur unité ferme et

<sup>1</sup> Poet. 7, 1450 b 21—36. Teichmüller (ouv. c., p. 214 et s.) juge avec raison que les mots ὃ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν résument ce qui précède.

<sup>2</sup> IV 26, cf. De cael. I 1, 268 a 10 s.

ordonnée. Platon définit l'un et l'entier d'une manière semblable<sup>1</sup>. L'ordre est la loi fondamentale de l'esthétique aristotélique, il est la première espèce du beau mathématique. Il est possible qu'en parlant de l'entier de la fable, Aristote ait eu en vue même une autre espèce du beau, c'est-à-dire le limité, puisqu'il identifie une fois l'entier, le complet, avec ce qui a une limite<sup>2</sup>.

Le deuxième précepte, la grandeur, est exprimé aussi dans la définition; la grandeur est également une espèce du beau mathématique. Aristote se sert d'une analogie: un bel animal ne doit être ni trop petit, car on ne pourrait pas le percevoir, ni trop grand, car on ne pourrait pas le saisir d'un coup d'œil dans son entier et son unité; l'entier et l'unité sont les deux autres préceptes concernant la fable. De même que l'animal doit avoir une grandeur facile à saisir, ainsi la fable doit avoir une grandeur telle qu'on puisse la garder facilement dans la mémoire<sup>3</sup>.

La comparaison de la fable avec un animal, un organisme, est fondée sur la pensée de Platon dans le *Phèdre*, que le discours ainsi qu'un animal, doit avoir le corps et les membres convenables réciproquement ainsi que par rapport à l'entier<sup>4</sup>. Au lieu de la convenance, Aristote parle de l'ordre — il dit que les parties d'un bel animal et d'une belle chose doivent être ordonnées, — et il y ajoute la grandeur, l'entier et l'unité<sup>5</sup>; donc il fait dériver de cette comparaison les trois préceptes de la fable.

Fixer la grandeur de la fable, ainsi que la pratique du théâtre l'exige, cela ne tient pas, selon Aristote, à la théorie de l'art. Une étendue naturelle, c'est si la fable est plutôt grande que petite, et si, par une suite nécessaire ou vraisemblable des événements, la transition du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur peut avoir lieu<sup>6</sup>. La première délimitation résulte de l'opinion d'Aristote que ce qui est plus grand, est plus beau (voir p. 17); la seconde contient une propriété nouvelle de la fable et en général de la tragédie: dans la tragédie une transition (*μεταβάλλειν*) du bonheur au malheur ou inversement a lieu par une suite vraisem-

<sup>1</sup> Parm. 20, 153 C s. — <sup>2</sup> Phys. III 6, 207 a 7—15.

<sup>3</sup> Poet. 7, 1450 b 34—1451 a 6.

<sup>4</sup> 47, 264 C; cité par W. H. Thompson, *The Phaedrus of Plato*, p. 103 et s.

<sup>5</sup> Cf. Poet. 23, 1459 a 20. — <sup>6</sup> Ibid. 7, 1451 a 6—15.

blable ou nécessaire des événements. Nous l'avons vu, Gorgias et Platon parlaient déjà du bonheur et du malheur dans la tragédie. La transition, surtout celle à l'état contraire, est une des idées fondamentales de la philosophie aristotélique, idée tenant à la pensée d'Héraclite<sup>1</sup> et peut-être même des pythagoriciens<sup>2</sup> sur le changement continu des choses : la naissance, la croissance, l'anéantissement, le changement, le mouvement, tout est transition<sup>3</sup> ; les formes et les habitudes des animaux<sup>4</sup>, les institutions d'État<sup>5</sup>, les genres littéraires<sup>6</sup> subissent des transitions. Que les événements dans une tragédie et dans la poésie en général doivent se suivre d'une façon vraisemblable ou nécessaire, Aristote le conclut plus loin du fait que la fable doit être entière et une ; nous allons en parler bientôt.

Quant à l'étendue réelle de l'action d'une tragédie, Aristote la mentionne ailleurs, en mettant en parallèle l'épopée et la tragédie. Il dit que la tragédie d'ordinaire ne dépasse pas une révolution de soleil (c'est-à-dire un jour de vingt-quatre heures), mais qu'autrefois, l'action était plus longue, comme c'est le cas dans l'épopée<sup>7</sup> ; donc il voit même ici un progrès. L'observation d'Aristote sur la longueur de l'action dans les tragédies de son temps, fut la base de la règle moderne de l'unité de temps. Avec le précepte d'une action courte s'accorde le précepte d'Aristote aux poètes tragiques d'éviter les fables trop étendues à la manière des poèmes épiques. L'épopée, étant longue, peut embrasser toute la fable de l'Iliade, ce qui est impossible à un drame ; celui-ci doit se borner à une partie de la fable. Aristote rappelle quelques tragédies qui sont tombées pour cette raison<sup>8</sup> ; il prouve par l'expérience la conclusion qu'il a obtenue d'une manière déductive.

<sup>1</sup> Fr. 84, 88 ; Plat., Crat. 19, 402 A.

<sup>2</sup> Arist.-fr. 207, cf. E. Frank, Plato und die sogenannten Pythagoreer, p. 177 s.

<sup>3</sup> Phys. V 1 ; VIII 7, 260 a 33 s. ; Met. X 11 ; XI 1, 1069 b 3 s. ; De cael. IV 3. 310 a 24 s., etc.

<sup>4</sup> Hist. an. IX 50, 631 b 19 s. — <sup>5</sup> Polit. V 1—7. — <sup>6</sup> Poet. 4, 1449 a 14.

<sup>7</sup> Ibid. 5, 1449 b 12. Bywater (p. 148) soutient avec raison qu'en parlant d'une révolution de soleil, Aristote a en vue le jour de vingt-quatre heures et non seulement l'espace de temps depuis le lever au coucher, puisque le soleil ne parcourt pas dans ce temps toute son orbite.

<sup>8</sup> 18, 1456 a 10—20.

Le troisième précepte, l'unité, ne figure pas dans la définition de la tragédie, mais il est compris en partie dans le précepte de l'entier et dans la comparaison avec un organisme vivant<sup>1</sup>. En outre, Aristote le prouve ainsi : dans chaque art une imitation imite toujours une seule chose ; par conséquent la fable doit imiter une seule action dont les parties sont liées ensemble, de sorte que si l'on change leur place ou si l'on enlève une d'elles, l'entier est dérangé<sup>2</sup>. La démonstration n'est pas tout à fait exacte : l'un ne forme pas nécessairement une unité, cependant il est vrai qu'on ne peut changer l'ordre des parties d'une unité. Dans la *Métaphysique*, Aristote explique une telle unité par la cohérence (*συνεχές*), et il soutient que les choses cohérentes par nature sont plus unies que les choses artificielles<sup>3</sup>. Voici pourquoi l'animal peut être comparé avec l'œuvre d'art. Aristote identifie cette unité provenant de la cohérence, avec l'entier ; il dit que le cercle est de toutes les lignes la plus unie puisqu'il est entier et complet<sup>4</sup>.

Pour qu'une fable ait l'unité, il ne suffit pas, suivant Aristote, qu'elle concerne une seule personne, celle-ci pouvant et subir et faire beaucoup de choses parmi lesquelles il n'y a pas d'unité. Aristote emprunte des exemples au domaine de l'épopée. Il blâme les poètes qui écrivaient des poèmes sur Hercule ou Thésée comme si, d'un seul personnage, résultait l'unité d'action, et il loue Homère de n'avoir pas représenté dans l'*Odyssée* tout ce qui était arrivé à Ulysse. Homère ne raconta ni la blessure d'Ulysse sur le Parnasse, ni sa folie feinte avant l'expédition, car ces événements ne sont pas tels que si l'un arrivait, il serait vraisemblable ou nécessaire qu'arrivât l'autre<sup>5</sup>. Aristote y définit l'unité comme une connexion causale des événements, ce qui n'est pas en désaccord avec la définition antérieure : dans une connexion causale on ne peut changer

<sup>1</sup> 7, 1451 a 1. — <sup>2</sup> 8, 1451 a 30—36.

<sup>3</sup> IV 6, 1015 b 36 s., cf. Poet. 10, 1452 a 15.

<sup>4</sup> Met. IV 6, 1016 b 16. Dans le Probl. XVIII 9, l'unité est identifiée avec le limité. On y dit qu'on aime mieux un récit sur une seule chose qu'un récit sur plusieurs, car l'un est limité et en conséquence plus clair que la pluralité qui est illimitée. Cette explication est curieuse, car la pluralité peut être aussi limitée ; le récit peut concerner deux, trois choses etc. La mention du clair rappelle Aristote (voir p. 17 et s.).

<sup>5</sup> Poet. 8, 1451 a 15—30.

ou enlever des membres. Quant à l'unité de la fable, Aristote a raison, surtout s'il est question d'un drame: là, l'unité de personnage ne suffit pas.

Des préceptes de l'unité et de l'entier, Aristote fait dériver le précepte suivant, concernant toute la poésie dramatique et épique: il faut que la fable représente, non ce qui s'est passé — c'est l'objet de l'histoire — mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible, d'après la vraisemblance (*εἰκός*) ou la nécessité (*ἀναγκαῖον*). Donc la fable raconte plutôt le général (*καθόλου*), l'histoire le particulier, le spécial (*καθ' ἑκάστον*). C'est pourquoi la poésie est plus philosophique, plus élevée que l'histoire. Le général est ce qu'il arrive à tout individu de dire ou de faire d'après la vraisemblance ou la nécessité. C'est ce que cherche le poète, puis il donne des noms aux personnages. Le particulier est par exemple ce qu'Alcibiade a fait ou souffert. Sans doute, le poème peut raconter même ce qui s'est passé, pourvu qu'il soit vraisemblable que cette chose se soit passée. D'ordinaire, les comédies ont une action plus générale que les tragédies: les poètes comiques inventent l'action d'après la vraisemblance, et ils donnent eux-mêmes des noms aux personnages; leurs prédécesseurs, les poètes iambiques, dépeignaient des personnes réelles. Les poètes tragiques gardent pour la plupart les noms anciens; on peut l'excuser par le fait que ce qui est arrivé est possible — autrement cela ne serait pas arrivé, — et que le possible est convaincant (*πιθανόν*). D'ailleurs, dans quelques tragédies, il n'y a qu'un ou deux noms connus et les autres sont inventés, et dans une pièce d'Agathon et les actions et tous les personnages sont inventés, et pourtant elle nous amuse. Pour cette raison il n'est pas nécessaire de garder dans la tragédie des mythes anciens. Ils ne sont, du reste, connus que de quelques-uns, et pourtant ils amusent tout le monde<sup>1</sup>.

Le précepte de la vraisemblance ou de la nécessité de l'action tient, en effet, aux préceptes de l'unité et de l'entier: ce qui est invraisemblable dans l'action gâte l'unité de celle-ci, ne fait pas partie de l'entier. Cependant Aristote pouvait partir immédiatement du précepte du convaincant (*πιθανόν*), et il est possible qu'il

<sup>1</sup> Poet. 9, 1451 a 36—b 32.



l'ait fait. Le poète aussi bien que l'orateur s'efforce de convaincre l'auditeur; pour y arriver, il se sert du vraisemblable (*εἰκός*) dont traitait déjà l'ancienne rhétorique de la Sicile. La double notion du vraisemblable (*εἰκός*) et du nécessaire (*ἀναγκαῖον*) se trouve aussi chez Platon<sup>1</sup>, et, comme G. Stallbaum (édition du *Timée*, p. 175) l'a supposé, elle a son origine dans la terminologie sophistique. Platon avertit aussi l'orateur de ne pas raconter ce qui s'est passé si cela n'est pas arrivé selon la vraisemblance<sup>2</sup>, donc il mettait le vraisemblable, à l'égard de l'orateur, au-dessus du réel, comme le faisait Aristote à l'égard du poète.

Aristote définit ailleurs le vraisemblable comme ce qui arrive dans la plupart des cas (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*)<sup>3</sup>, et le nécessaire comme ce qui ne peut être autrement<sup>4</sup>. Il n'y a donc entre eux qu'une différence de degré.

Comme la poésie représente le vraisemblable ou le nécessaire, Aristote la considère, nous l'avons dit, comme générale; il définit le général (*καθόλου*) comme ce qui est nécessaire<sup>5</sup>, ce qui se trouve chez la plupart<sup>6</sup>, ou chez chacun<sup>7</sup>, ou toujours<sup>8</sup>, ou partout<sup>9</sup>. Au contraire, il identifie le particulier (*καθ' ἕκαστον*), dont l'histoire s'occupe, avec le singulier<sup>10</sup>, avec ce qu'on ne dit pas de beaucoup de choses<sup>11</sup>. Par exemple l'homme est une chose générale. Kallias, Socrate sont particuliers<sup>12</sup>. Il va sans dire que le général a pour Aristote, disciple de Platon, plus de valeur que le particulier.

En demandant que le poète représente le général et non le particulier, Aristote demande la création des types et il refuse une simple copie de la réalité avec tout ce qui est fortuit, accidentel. C'est ce qu'il a raison de faire. Toutefois, il lui aurait fallu borner son précepte, car dans cette délimitation, la poésie vient

<sup>1</sup> Theaet. 6, 149 C; Tim. 13, 40 E.

<sup>2</sup> Phaedr. 57, 272 E; cité par S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2<sup>e</sup> éd., p. 169.

<sup>3</sup> Anal. pr. II 27, 70 a 3; Rhet. I 2, 1357 a 34; II 25, 1402 b 14.

<sup>4</sup> Met. III 5, 1010 b 28; IV 5, 1015 a 33; XI 7, 1072 b 11.

<sup>5</sup> Anal. post. I 4, 73 b 27.

<sup>6</sup> De interpr. 7, 17 a 39; Met. VI 13, 1038 b 11.

<sup>7</sup> Anal. pr. I 1, 24 a 18; Anal. post. I 4, 73 b 26.

<sup>8</sup> Anal. post. II 12, 96 a 8. — <sup>9</sup> Ibid. I 31, 87 b 32.

<sup>10</sup> Met. II 4, 999 b 33. — <sup>11</sup> De interpr. 7, 17 a 40. — <sup>12</sup> Ibid.

dans un voisinage proche de la science abstraite. Celle-ci présente aussi le nécessaire, le général, et non le particulier, l'accidentel<sup>1</sup>; elle traite de l'homme en général et non de Kallias ou de Socrate. Par contre, le poète doit nous représenter non l'homme «in abstracto», mais un Kallias, un Socrate, un individu concret, non pas cependant avec tout le fortuit. Cette union de l'individuel, du concret, avec le général constitue le caractère essentiel de la poésie.

En demandant que le poète représente le vraisemblable ou le nécessaire, Aristote demande une connexion causale des événements. Nous connaissons déjà son opinion que la fable doit avoir une étendue telle que la transition du bonheur au malheur ou inversement y ait lieu par une suite vraisemblable ou nécessaire des événements (*ἐφεξῆς γιγνομένων*)<sup>2</sup>. Ailleurs, il dit en termes exprès qu'il faut que la reconnaissance et la péripétie naissent des événements précédents d'une façon nécessaire ou vraisemblable, «car il y a une grande différence si quelque chose arrive par une chose ou après une chose»<sup>3</sup>. Au lieu de la connexion causale, il parle une fois, au même sens, de la finalité des événements: les parties de l'action doivent tendre vers un but, elles ne doivent pas être accidentelles<sup>4</sup>. Pour un finaliste, tel que le fut Aristote, il n'y a pas là de différence: tantôt, c'est du commencement qu'on observe la suite des événements, tantôt, c'est de la fin.

Au précepte d'une action vraisemblable ou nécessaire, Aristote aurait pu rapporter son interdiction fréquente d'employer le déraisonnable, le non motivé (*ἄλογον*). Il considère comme tel par exemple si Œdipe ne sait pas comment Laïos a péri<sup>5</sup>, ou si Egée vient voir Médée sans motif<sup>6</sup>, ou si Ulysse dormant est débarqué à Ithaque<sup>7</sup>. Dans la tragédie, il n'admet de tels événements mal motivés qu'en dehors du drame, comme c'est le cas pour Œdipe de Sophocle<sup>8</sup>; à propos de l'épopée, il fut, nous le verrons, plus indulgent. Il rejette l'excuse que par l'élimination de tel ou tel événement déraisonnable,

<sup>1</sup> Met. I 1, 981 a 5 s.; V 2, 1027 a 20; X 8, 1064 b 30 s.; XII 9, 1086 b 5, 33; Anal. post. I 30, 87 b 14 s.

<sup>2</sup> Poet. 7, 1451 a 12. — <sup>3</sup> Ibid. 10, 1452 a 18. — <sup>4</sup> 23, 1459 a 24 s.

<sup>5</sup> 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 29. — <sup>6</sup> 25, 1461 b 20 (Eur. Med. 663 s.).

<sup>7</sup> 24, 1460 a 35 (Hom. Od. XIII 119 s.).

<sup>8</sup> 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 27.

le mythe ancien serait gâté; il objecte que le poète ne doit jamais choisir un tel mythe<sup>1</sup>. Il préfère un sujet raisonnable, vraisemblable, à la tradition ancienne. Néanmoins il admet que le déraisonnable est étrange, ce qui est agréable<sup>2</sup>. Il en est de même de la diction: le langage propre est le plus clair, mais il est bas, c'est pourquoi on y mêle des mots inusités qui sont moins clairs (voir p. 77).

Du déraisonnable Aristote distingue l'impossible (*ἀδύνατον*) qu'il exclut aussi de la fable; par exemple l'arrivée d'Égée dans la Médée est déraisonnable, mais elle n'est pas impossible. Aristote dit que le poète doit choisir l'impossible qui est vraisemblable, convaincant, plutôt que le possible invraisemblable<sup>3</sup>. Cela paraît, à première vue, insensé, cependant l'impossible vraisemblable ne désigne pas ce qui ne peut jamais arriver, mais ce qui se passe très rarement (c'est ce qu'Aristote entend en effet par l'impossible<sup>4</sup>), toutefois, ce qui étant motivé dans la situation donnée, est par là vraisemblable.

Comme Aristote exige une connexion causale des événements, il repousse les fables épisodiques (*ἐπεισοδιώδης*), c'est-à-dire celles où les scènes (*ἐπεισόδιον*) ne se suivent pas d'une façon nécessaire ou vraisemblable. Il soutient que, ou bien de mauvais poètes composent de telles fables de leur faute, ou bien de bons poètes le font à cause des acteurs: ils prolongent excessivement la fable et en gâtent la continuité<sup>5</sup>. Conformément à cette définition du mot «épisodique», Aristote désigne par épisode (*ἐπεισόδιον*) une scène secondaire, non nécessaire, par ex. l'énumération des navires dans l'Iliade<sup>6</sup>. Dans un drame, il demande des épisodes convenables

<sup>1</sup> 24, 1460 a 33. — <sup>2</sup> 24, 1460 a 11 s.

<sup>3</sup> 24, 1460 a 26; 25, 1461 b 11. — <sup>4</sup> De cael. I 11. 280 b 11.

<sup>5</sup> Poet. 9, 1451 b 33—39. Selon les manuscrits, Aristote dirait que parmi les fables simples (*ἀπλοῦς*) (c'est-à-dire les fables sans péripétie ni reconnaissance) les fables épisodiques sont les pires; cependant le mot *ἀπλῶν* semble être mutilé, non parce que la différence entre les fables complexe et simple ne fût pas expliquée auparavant, mais parce que même les fables complexes ne doivent pas être épisodiques. Dans la Métaphysique (XIII 3, 1090 b 19), Aristote identifie formellement la tragédie épisodique avec une mauvaise tragédie. Au lieu de *ἀπλῶν*, A. Gudeman (Philol. 76, 1920, p. 251) propose de lire *ἀτελῶν* d'après la version arabe («maladif, erroné»).

<sup>6</sup> 23, 1459 a 35.

(*οἰκείος*); il emprunte des exemples à l'Iphigénie en Tauride, où la fureur d'Oreste cause son arrestation<sup>1</sup> et la purification feinte a pour résultat sa délivrance<sup>2</sup>. En effet, ces scènes sont convenables, presque nécessaires dans l'action; dans ce cas, nous ne parlerions guère d'épisodes. Il exige ensuite que les épisodes d'un drame soient brefs<sup>3</sup>, sans doute pour que l'action ne soit pas interrompue pour longtemps. Ailleurs, il entend par épisodes les scènes en général<sup>4</sup>.

Du précepte de l'unité résulte encore le précepte] d'Aristote que le chœur tragique doit prendre part à l'action comme un acteur, qu'il doit former une partie intégrante de l'entier, comme il en est chez Sophocle, tandis que chez Euripide et les tragiques postérieurs, les chants du chœur ne tiennent pas à l'action<sup>5</sup>.

Aristote divise la fable en nœud (*δέσις, πλοκή*) et dénouement (*λύσις*). Il est possible, comme Bywater (p. 229) le pense, que ces termes aient été d'usage dans le théâtre déjà avant Aristote. Il définit le nœud comme la partie dès le commencement jusqu'au moment où commence la transition du malheur au bonheur ou inversement; ici rentrent et les choses hors de la tragédie qui précèdent l'action, et une partie de la tragédie. Le dénouement, c'est la partie dès le commencement de la transition jusqu'à la fin<sup>6</sup>. Là où est le même nœud et le même dénouement, là on peut parler, suivant Aristote, d'une même tragédie<sup>7</sup>. Il fait remarquer que maints poètes réussissent à nouer l'action, mais qu'ils ne savent pas bien la dénouer, et qu'il faut savoir l'un et l'autre<sup>8</sup>. Il demande que le dénouement résulte du caractère des personnages<sup>9</sup>, et qu'il ne se fasse pas à l'aide de la machine (*μηχανή*), comme c'est le

<sup>1</sup> V. 281 s. — <sup>2</sup> V. 1029 s.; Poet. 17, 1455 b 13.

<sup>3</sup> Ibid. 1455 b 15. — <sup>4</sup> 4. 1449 a 28; 9, 1451 b 31; 12, 1452 b 20.

<sup>5</sup> 18, 1456 a 25—32. — <sup>6</sup> 18, 1455 b 24—32.

<sup>7</sup> 1456 a 7. — <sup>8</sup> 1456 a 9.

<sup>9</sup> 15, 1454 a 37. On lit dans les manuscrits ἐξ αὐτοῦ... τοῦ μύθου «de la fable même», ce qui donne, sans doute, un sens net. D'après la version arabe, D. S. Margoliouth (*The Poetics of Aristotle*, p. 187) et Gudeman (l. c., p. 255) proposent de lire ἐξ αὐτοῦ... τοῦ ἡθους «du caractère même». Cette leçon-ci qui a aussi un sens net, est peut-être juste, parce qu'on parle des caractères et avant et après la digression sur le dénouement. L'émendation ἡθους fut proposée déjà par Überweg (*Aristoteles über die Dichtkunst*, p. 104).

cas pour la Médée d'Euripide (Médée part dans le char du Soleil<sup>1</sup>). Il prend le terme machine au sens figuré, pour désigner toute intervention d'un dieu dans l'action. Il en parle aussi à propos d'Homère (Athéna empêche que les Achéens ne s'enfuient pas<sup>2</sup>). Il permet l'usage de la machine en dehors de la fable elle-même, soit pour exposer ce qui s'est passé auparavant, ce qu'aucun des personnages du drame ne peut savoir, soit pour indiquer ce qui a succédé; il en est ainsi, comme Bywater (p. 231) le fait observer, dans les prologues et les épilogues d'Euripide. Car, selon Aristote, on attribue aux dieux la connaissance de tout<sup>3</sup>. Il ajoute qu'il ne faut rien de déraisonnable (*ἄλογον*) dans l'action, à moins que ce ne soit en dehors du drame<sup>4</sup>. Donc, il semble regarder aussi la machine comme déraisonnable, comme s'écartant de la connexion causale. Il admet un tel écart et avant l'action, comme la supposition de celle-ci, et après l'action, comme le résultat de celle-ci, mais jamais dans l'action même. A côté des poètes comiques, Platon se moquait lui aussi de la machine dans la tragédie<sup>5</sup>.

Aristote exige que la fable contienne des choses inattendues (*παρὰ τὴν δόξαν*), éveillant l'étonnement. Il se réfère au devoir de la tragédie qui est d'exciter la pitié et la peur<sup>6</sup>. Il aurait suffi de renvoyer au fait qu'il faut entretenir l'intérêt des spectateurs, et que l'étrange est agréable<sup>7</sup>. Si Aristote s'en rapporte à l'excitation de la pitié et de la peur, c'est qu'il veut déduire, comme il l'a fait auparavant, ses préceptes de la définition de la tragédie. Conformément à son précepte de la connexion causale de l'action, il exige que même les choses inattendues résultent l'une de l'autre; dans ce cas, elles éveillent un plus grand étonnement que si elles arrivent spontanément (*αὐτόματος*) ou par hasard (*τύχη*). Il dit que même dans la vie le hasard produit l'effet le plus étrange lorsqu'une chose paraît arriver exprès (*οὐκ εἰκῆ*), par exemple quand à Argos la statue de Mitya tua son assassin<sup>8</sup>. Aristote opposait le hasard et la spontanéité comme des causes accidentelles, cependant menant au but, à l'action régulière (voir p. 25).

<sup>1</sup> V. 1321 s. — <sup>2</sup> Il. II 155 s. — <sup>3</sup> Poet. 15, 1454 a 37—b 6.

<sup>4</sup> 1454 b 6 s. — <sup>5</sup> Crat. 36, 425 D; cité par Bywater, p. 230.

<sup>6</sup> 9, 1452 a 1 s. — <sup>7</sup> 24, 1460 a 11; Rhet. I 11, 1371 a 31.

<sup>8</sup> Poet. 9, 1452 a 1—11.

L'exemple de la statue nous semble un peu différent de la tragédie. La chute de la statue fut spontanée, sans cause régulière, mais conforme au but, comme intentionnelle; c'est pourquoi elle surprit. Dans une tragédie, il faut, au contraire, des événements cohérents ensemble, avec des causes régulières, et pourtant surprenants. Comment on y parvient, Aristote ne le dit pas.

Comme la tragédie doit exciter la pitié et la peur, Aristote recommande ensuite que la transition dans la fable se fasse avec la péripétie ou avec la reconnaissance ou avec l'une et l'autre<sup>1</sup>. Il en traite immédiatement après avoir parlé de l'inattendu; probablement il les prend, et à bon droit, pour de tels événements. Il dit en outre que le bonheur et le malheur des personnages du drame dépendent d'elles<sup>2</sup>, et que de toute la fable c'est elles qui nous intéressent le plus<sup>3</sup>. Pourtant, il ne pense pas qu'elles soient indispensables. Il distingue les fables simples (*ἀπλοῦς*) sans reconnaissance ni péripétie, et les fables complexes (*πεπλεγμένος* «entrelacé») avec la péripétie ou avec la reconnaissance ou avec toutes les deux; il préfère, naturellement, les fables complexes. Au sujet de la reconnaissance et de la péripétie, il exige aussi qu'elles résultent de l'action<sup>4</sup>. Walter (ouv. c., p. 723) a jugé avec raison qu'Aristote empruntait les deux termes à la pratique du théâtre de son temps, mais qu'il les a formulés plus précisément.

Aristote définit la péripétie (*περιπέτεια*) comme une transition de l'action (*τῶν πραττομένων μεταβολή*) à l'état contraire. Par exemple, dans l'*Œdipe roi*<sup>5</sup>, le messager veut débarrasser Œdipe de la peur, mais il cause le contraire, ou, dans la pièce de Théodecte, Lyncée doit être tué par Danaos, et c'est le contraire qui arrive<sup>6</sup>. Comme la transition de l'action à l'état contraire, du bonheur au malheur ou inversement, a lieu dans chaque tragédie, mais comme chacune ne possède pas, selon Aristote, une péripétie, on pense d'ordinaire que la péripétie désigne un changement subit et complet de la situation, ce qui est aussi la signification habituelle de ce mot en grec. Par contre, Vahlen (Beiträge, p. 34) et d'autres supposent

<sup>1</sup> 11, 1452 a 38. — <sup>2</sup> 11, 1452 b 2. — <sup>3</sup> 6, 1450 a 33.

<sup>4</sup> 10, 1452 a 12—21; 13, 1452 b 31. — <sup>5</sup> V. 1002 s.

<sup>6</sup> Poet. 11, 1452 a 21—29.

que la péripétie aristotélique désigne le résultat de l'action contraire à ce qu'on s'était proposé, par ex. le messager veut rassurer Œdipe, mais c'est le contraire qui arrive. Nous pensons avec Bywater (Festschrift Th. Gomperz, p. 167 et s.; édition, p. 198 et s.) et Butcher (ouv. c., 4<sup>e</sup> éd., 1911, v. F. L. Lucas, *Class. Rev.* 37, 1923, p. 101) que cette conception est trop étroite, qu'Aristote entendait par péripétie chaque changement complet de la situation, lequel, bien entendu, devait résulter de l'action. Remarquons qu'Aristote désigne par «reconnaissance par la péripétie» la reconnaissance d'Ulysse par la vieille nourrice. Ici, il ne s'agit pas d'un résultat contraire de l'action (comme Lucas, l. c., p. 103, le suppose: Ulysse choisit une vieille femme pour qu'elle lui lave les pieds, et elle le reconnaît), mais d'un changement complet de la situation: Euryclée se souvient, en pleurant, d'Ulysse éloigné, et tout d'un coup elle le reconnaît.

Ici et ailleurs, Aristote cite l'Œdipe roi de Sophocle comme modèle de la tragédie; c'est surtout de ce drame qu'il fait dériver ses règles concrètes de la tragédie. Sans doute, ce drame pessimiste, reposant sur l'idée de la fatalité, exerça sur Aristote, de même que sur le spectateur moderne, une impression plus puissante que les autres tragédies anciennes.

La reconnaissance (*ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός*), Aristote la définit comme une transition des personnages destinés au bonheur ou au malheur, de l'ignorance à la connaissance ou à l'amitié ou à la haine<sup>1</sup>. Il entend par les personnages destinés au bonheur ou au malheur, les personnages principaux, les héros de la tragédie. Il employait fréquemment, nous le savons, ce terme de transition; ici, il l'avait peut-être présent à la mémoire à cause de la définition précédente de la péripétie. La transition à l'amitié ou à l'inimitié n'est qu'une conséquence de la transition à la connaissance, par exemple si la femme reconnaît que celui qu'elle prit pour son ennemi, est son fils, sa haine se change en amour. Au lieu des hommes, on peut reconnaître, d'après Aristote, ou les choses, ou les actes, mais cela est moins fréquent et moins efficace<sup>2</sup>. La plus belle reconnaissance, dit Aristote, est celle qui est combinée avec

<sup>1</sup> 11, 1452 a 29. — <sup>2</sup> 1452 a 33—37.

la péripétie, comme c'est le cas pour l'Œdipe<sup>1</sup>. Ceci était très fréquent: la reconnaissance avait pour conséquence un changement subit de la situation. Aristote dit que, dans la reconnaissance, ou bien un personnage en reconnaît un autre qu'il ne connaissait pas, mais dont il était connu, ou bien les deux personnages ne se connaissant pas, se reconnaissent. Il cite l'exemple suivant de la reconnaissance mutuelle: Oreste reconnaît Iphigénie, et ensuite Iphigénie reconnaît Oreste<sup>1</sup>. Il ne donne point d'exemple pour la reconnaissance simple; certainement, celle-ci n'était pas fréquente: d'ordinaire, les deux parties se reconnaissent; par exemple, dans l'Œdipe, ni le messager ni les autres ne savaient qui en fait était Œdipe, et celui-ci ne savait pas quel était son rapport effectif aux autres.

En outre, Aristote distingue plusieurs espèces de reconnaissance: 1° la reconnaissance à l'aide d'un signe extérieur. Celui-ci peut être ou inné, ou acquis, et cela soit corporel, tel qu'une cicatrice, soit hors du corps, comme un collier. Cette espèce de reconnaissance, très fréquente plus tard dans la comédie nouvelle, Aristote la regarde comme la moins artistique, employée en cas de nécessité. Cependant, il établit une différence: si une telle reconnaissance a lieu par hasard, c'est mieux que si quelqu'un fait usage d'un tel signe exprès pour être reconnu. Ainsi, dans l'Odyssée, la nourrice trouve la cicatrice d'Ulysse en lui lavant les pieds<sup>2</sup>, mais Ulysse montre lui-même sa cicatrice aux porchers afin qu'ils le reconnaissent<sup>4</sup>.

Aristote condamne de même 2° une reconnaissance inventée par le poète, par ex. pour être reconnu d'Iphigénie, Oreste dit «ce que le poète veut, et non ce que la fable exige»<sup>5</sup>. Le moyen de la reconnaissance, c'est ici le récit d'Oreste.

3° La reconnaissance s'accomplit par un souvenir, par ex. Ulysse en entendant la narration de Démodikos, se rappelle sa propre souffrance et pleure, ce qui le trahit<sup>6</sup>. Ici, le moyen de la reconnaissance est l'émotion produite par le souvenir. Aristote ne

<sup>1</sup> 1452 a 32. — <sup>2</sup> Eur., Iphig. Taur. 727 s.; Arist., Poet. 11, 1452 b 3—8.

<sup>3</sup> XIX 386 s. — <sup>4</sup> XXI 205 s.; Poet. 16, 1454 b 20—30.

<sup>5</sup> Eur., Iphig. Taur. 800 s.; Poet. 16, 1454 b 30—37.

<sup>6</sup> Hom. Od. VIII 521 s.; Poet. 16, 1454 b 37—1455 a 4.



fixe pas la valeur de cette espèce de reconnaissance; il semble l'approuver.

4° La reconnaissance s'accomplit par un syllogisme, par ex. Electre raisonne que quelqu'un qui lui ressemble, est venu; or il n'y a qu'Oreste qui lui ressemble; donc Oreste est venu<sup>1</sup>. Le moyen de la reconnaissance, c'est la boucle de cheveux d'Oreste. Susemihl (Aristoteles über die Dichtkunst, 2<sup>e</sup> éd., p. 252) et H. Philippart (Rev. ét. gr. 38, 1925, p. 190) ont fait observer que chaque reconnaissance est au fond un syllogisme. Par exemple, celle par un signe (1°): Ulysse avait une cicatrice sur sa jambe, cet homme l'a aussi, il est donc Ulysse. Ou celle par un souvenir (3°): l'étranger fond en larmes en entendant raconter les infortunes d'Ulysse. Celui qui y a principalement participé, pleure. Donc l'étranger est Ulysse.

5° La reconnaissance a lieu par un raisonnement faux, un paralogisme. D'exemple sert une composition inconnue («Ulysse, le faut messenger») où, semble-t-il, Ulysse fut reconnu ou dut l'être, du fait qu'il connaissait son arc, au lieu du fait qu'il savait le tendre, ce qui aurait été juste<sup>2</sup>. Comment Aristote jugeait la reconnaissance au point de vue logique, on le voit aussi du reproche qu'il fit, probablement dans les Problèmes homériques, à la reconnaissance d'Ulysse chez les porchers<sup>3</sup>: il dit que, selon le poète, quiconque avait une cicatrice, aurait été Ulysse<sup>4</sup>. Il trouva dans cette reconnaissance un paralogisme provenant d'une fausse inversion du jugement<sup>5</sup>: du fait qu'Ulysse avait une cicatrice, il ne résulte pas encore que quiconque a une cicatrice, soit Ulysse.

<sup>1</sup> Aesch., Choeph. 168 s.; Poet. 16, 1455 a 4—12.

<sup>2</sup> 16, 1455 a 12—16. Le passage est incomplet dans tous les manuscrits, excepté Riccard. 46, mais ni de celui-ci ni de la version arabe on ne reconnaît de quoi il s'agit, surtout ce que désignent les mots «qu'il reconnaîtra l'arc qu'il n'a pas vu» (τὸ τόξον ἔφη γινώσκειναι δ' οὐχ ἑώρακεν). Margoliouth (ouv. c., p. 190) réfère cela à Hom. Od. XIX 586; à tort, car Pénélope ne reconnaît pas Ulysse du fait qu'il a un arc. Toutefois, il est vraisemblable que le drame auquel on y fait allusion, ait été puisé dans le chant XIX de l'Odyssée; là, Ulysse trompe en effet Pénélope (v. 165 s.). Ce fut peut-être d'une mention de l'arc que Pénélope conclut que c'était Ulysse.

<sup>3</sup> Hom., Od. XXI 205 s. — <sup>4</sup> Porph. ad Hom. Od., p. 126, 23; Schrader.

<sup>5</sup> Cf. Soph. el. 5, 167 b 1 s.; Rhet. II 24, 1401 b 20.

6° La meilleure reconnaissance est celle qui résulte vraisemblablement de l'action, comme c'est le cas pour Œdipe ou Iphigénie; il est bien vraisemblable qu'Iphigénie veut envoyer une lettre dans sa patrie<sup>1</sup>. Cette espèce de reconnaissance n'exige pas de signes inventés. Le deuxième rang appartient à la reconnaissance à l'aide du syllogisme<sup>2</sup>.

En discernant les sortes de reconnaissances, Aristote passe des pires aux meilleures. Il rejette les reconnaissances par un signe (1°) et d'autres factices (2°). Il regarde comme meilleure la reconnaissance par souvenir (3°). Séduit par son penchant à la logique, il apprécie davantage la reconnaissance par syllogisme (4°); une variété (mauvaise) de celle-ci est la reconnaissance par paralogisme (5°). La meilleure reconnaissance est celle qui découle naturellement de l'action (6°), ce qui est conforme au précepte de la connexion causale de la fable. Susemihl (ouv. c., p. 253) a fait observer que cette classification n'est pas très logique: tantôt le principe de division est le moyen de la reconnaissance (1°, 3°), tantôt le fait que la reconnaissance est naturelle ou factice (2°, 6°), tantôt la justesse logique du raisonnement (4°, 5°). Néanmoins, la classification aristotélique des reconnaissances, basée sur l'analyse des poèmes, est intéressante, et le principe de leur estimation, le naturel et le factice, est juste.

Après la péripétie et la reconnaissance, Aristote nomme la souffrance (*πάθος*) comme la troisième partie (*μέρος*) de la fable. Il la définit comme une action pernicieuse ou douloureuse, par ex. un meurtre sur la scène, de grandes douleurs, des blessures<sup>3</sup>. On peut remarquer qu'il ne mentionne pas les souffrances de l'âme. Le but de la souffrance dans la fable est évident: d'après la Rhétorique, une souffrance excite la peur<sup>4</sup> et la pitié<sup>5</sup>, ce qui est le but de la tragédie. Déjà Platon soutenait qu'on représentait dans la tragédie la souffrance<sup>6</sup>. Tandis que la péripétie et la reconnaissance ne sont pas les parties indispensables de la fable, la souffrance l'est. Lessing (Hamburgische Dramaturgie, 38) a eu raison de l'affirmer; Vahlen (Beiträge, p. 38) a eu tort d'en douter; nous

<sup>1</sup> V. 582 s. — <sup>2</sup> 16, 1455 a 16—21. — <sup>3</sup> 11, 1452 b 9—13.

<sup>4</sup> II 5, 1382 b 29. — <sup>5</sup> 8, 1386 a 4, 28 s. — <sup>6</sup> Resp. X 6, 604 E.

verrons qu'Aristote a rejeté comme peu tragique un genre d'actions qui serait sans souffrance (*ἀπαθές*)<sup>1</sup>.

Du devoir de la tragédie qui est d'exciter la pitié et la peur, Aristote fait dériver quelques préceptes du caractère et du sort du personnage principal de la tragédie. Il réfléchit quel personnage et quel sort éveille en nous au plus haut degré la pitié et la peur. D'une manière trop schématique il réduit les diverses éventualités qui s'offrent, aux contrastes de la bonté et de la méchanceté d'une part, du bonheur et du malheur d'autre part. Le premier contraste tient de la morale populaire; le bonheur et le malheur du héros sont, suivant Aristote, les bornes de la fable. Il simplifie aussi le problème en parlant d'un seul personnage. Comme il l'a fait au sujet de la reconnaissance, de même ici il examine successivement différents cas possibles.

Premièrement, il rejette qu'un homme généreux (*ἐπιεικής*) tombe du bonheur au malheur, car cela n'excite ni la peur ni la pitié, mais cela est abominable (*μιαρός*)<sup>2</sup>. Cette assertion surprend parce qu'Aristote soutient dans la Rhétorique qu'on a pitié de celui qui souffre injustement<sup>3</sup>, et qu'une condition de la pitié est la croyance en la bonté des gens<sup>4</sup>. Corneille (2<sup>e</sup> discours) a jugé avec raison qu'Aristote rejette ce cas, parce que notre indignation d'un sort si injuste étoufferait les autres sentiments. Avec cela on peut comparer la pensée d'Aristote qu'Amasis ne pleurerait pas en voyant qu'on menait son fils au supplice, car l'horrible (*δεινόν*) étouffe la pitié<sup>5</sup>.

Deuxièmement, Aristote rejette qu'un homme méchant (*πονηρός*) arrive du malheur au bonheur; il dit qu'un tel sort est le moins tragique, qu'il ne contient rien de ce qu'il doit avoir, que ce n'est ni philanthropique (*φιλάνθρωπον*), ni capable d'exciter la peur et la pitié<sup>6</sup>. Il est bien évident qu'une telle action n'éveillerait ni la pitié ni la peur; quant à la philanthropie, elle ne fut pas mentionnée auparavant par Aristote, et on discute sur ce qu'il entend par elle. F. Robortello (In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, p. 112), Lessing (ouv. c., 76), Vahlen (ouv. c., p. 41, 86) et d'autres la

<sup>1</sup> Poet. 14, 1453 b 39. — <sup>2</sup> 13, 1452 b 34.

<sup>3</sup> II 8, 1385 b 13; 1386 b 7. — <sup>4</sup> 1385 b 34; 12, 1389 b 8.

<sup>5</sup> Rhet. II 8, 1386 a 19. — <sup>6</sup> Poet. 13, 1452 b 36.

regardaient comme un moindre degré de la pitié, comme le sentiment d'humanité qu'on éprouve même envers un homme tout à fait mauvais, s'il souffre. Au contraire, Twining (v. Bywater, p. 214), Zeller (*Die Philosophie der Griechen*, II, 2, 4<sup>e</sup> éd., p. 786) et d'autres pensaient que la philanthropie signifiait pour Aristote non seulement l'indulgence, la bienveillance, mais encore la justice envers chacun, ce qui comprend aussi la satisfaction de voir le méchant puni. Avec cette signification-ci s'accorde mieux le jugement d'Aristote disant plus loin qu'il est philanthropique qu'un homme adroit, mais méchant, tel Sisyphe, soit trompé, et qu'un homme courageux, mais injuste, soit vaincu<sup>1</sup>.

La représentation du bonheur des injustes et du malheur des justes dans la poésie avait été déjà blâmée par Platon; il avait pour cela des raisons éthiques, pédagogiques; il demandait que le poète représentât un homme généreux comme heureux, quelle que fût sa situation, et un homme injuste comme malheureux<sup>2</sup>. La raison pour laquelle Aristote rejette de telles fables, est aussi au fond le sentiment de la justice blessée, donc une raison éthique.

En troisième lieu, Aristote désapprouve qu'un homme tout à fait méchant tombe du bonheur au malheur; bien que cela satisfasse la philanthropie, cela n'excite ni la pitié ni la peur, parce qu'on a pitié de celui qui souffre sans l'avoir mérité, et qu'on a peur si quelqu'un nous ressemble<sup>3</sup>. La philanthropie est satisfaite par la punition du méchant. Qu'on compatit à une souffrance qui n'est pas méritée, et qu'on craint surtout si quelque chose arrive à un homme qui nous ressemble, c'est ce qu'Aristote dit dans la Rhétorique (voir p. 93).

A côté de ces trois cas (le malheur du généreux, le bonheur du méchant, le malheur du méchant), il y a encore un cas possible dont Aristote ne parle pas, soit qu'il l'ait oublié, soit plutôt que l'exposé n'en ait pas été conservé. Le voici: le généreux passe du malheur au bonheur. Déjà Robortello (ouv. c., p. 113) a pensé avec raison qu'Aristote n'avait pas non plus approuvé de telles fables, qu'il les avait regardées comme non tragiques, n'excitant pas la

<sup>1</sup> 18, 1456 a 21. — <sup>2</sup> Resp. III 5, 392 A s., Leg. II 6, 660 E s.

<sup>3</sup> 13, 1453 a 1—7.

pitie et la peur. Bien qu'Aristote ait parlé auparavant de la transition du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur<sup>1</sup>, ici et plus bas, il regarde la première éventualité seule comme vraiment tragique.

Ayant rejeté et un héros généreux et un héros méchant, Aristote cherche, d'après sa coutume, un héros convenable, dans un juste milieu entre les deux extrêmes: il faut qu'il ne soit ni vertueux ni vicieux<sup>2</sup>, toutefois il doit être plutôt meilleur que pire<sup>3</sup>; cette délimitation-ci tient à la distinction du drame d'après le caractère des personnages: la tragédie représente d'honnêtes gens, la comédie des gens bas (voir p. 48). Un tel héros, étant d'abord glorieux et heureux, comme Œdipe et Thyeste, tombe dans le malheur, non par sa méchanceté, mais par sa faute (*ἀμαρτία*)<sup>4</sup>.

Cette «faute tragique», sa nature et sa nécessité dans la tragédie, fut l'objet de nombreuses controverses, presque aussi nombreuses que les discussions sur les unités. Pour nous, il ne s'agit que de savoir ce qu'Aristote entend par elle. En premier lieu, on peut se demander s'il la prend pour un acte fautif, ainsi qu'on a pensé auparavant, ou pour un défaut du caractère, comme P. Manns (*Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia*, p. 66 et s.) et en partie aussi Butcher (ouv. c., 2<sup>e</sup> éd., p. 298, 311) l'ont supposé. La première explication (un acte fautif) nous semble être vérifiée par le fait que la tragédie doit représenter des actions, et non des caractères qui, selon Aristote, sont moins importants. Quant à l'acte fautif même, Robertello (p. 115), Corneille (l. c.), et de nos jours Bywater (p. 115), pensent qu'il doit être commis dans la tragédie par ignorance, et ils en citent deux raisons. En premier lieu, Aristote établit dans la *Morale*<sup>5</sup> et dans la *Rhétorique*<sup>6</sup> une distinction des délits, familière probablement déjà à la rhétorique antérieure (cf. O. Navare, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, p. 269) et suivant laquelle *ἀμάρτημα* est un délit commis sciemment, mais par ignorance, par ex. on ne connaît pas la personne contre laquelle on agit; d'un tel acte on distingue l'acte accompli insciemment, par le hasard

<sup>1</sup> 7, 1451 a 12; 11, 1452 a 31. — <sup>2</sup> 13, 1453 a 7. — <sup>3</sup> 1453 a 16.

<sup>4</sup> 1453 a 7—17. — <sup>5</sup> *Mor. N. V* 10, 1135 b 11—27.

<sup>6</sup> *I* 13, 1374 b 5—10, cf. *Rhet. ad Alex.* 5, 1427 a 5—b 1; 37, 1444 a 7—16.

(*ἀνύχημα*), l'acte commis sciemment, mais sans réflexion, dans la passion<sup>1</sup>, et l'acte conscient, avec une intention mauvaise (les deux derniers sont désignés par *ἀδίκημα*). En second lieu, on rappelle qu'Aristote louait beaucoup la fable d'Œdipe qui tua son père sans le connaître. Néanmoins, il nous semble que cette délimitation de la faute tragique serait trop étroite, et que Vahlen (ouv. c., p. 41 et s.) y compte à raison tous les actes mauvais, à moins qu'ils ne résultent d'un caractère tout à fait méchant, donc même les actes commis dans la passion. Le mot *ἀμαρτία* ne doit pas nécessairement avoir la signification presque juridique que *ἀμάχημα* a dans la classification de délits, et en effet il ne l'a pas toujours. Par exemple, Aristote désigne par *ἀμαρτία*, chez un homme foncièrement mauvais, l'ignorance de ce qu'il doit faire<sup>2</sup>. Sans doute, Aristote considérait un acte par ignorance, par ex. celui d'Œdipe, comme convenable à une tragédie, peut-être le plus convenable parce qu'il est suivi d'une reconnaissance; cependant il admettait certainement encore d'autres genres d'actes fautifs.

Comment Aristote conçut l'idée de la faute du héros? Il semble avoir raisonné ainsi: il ne faut pas que le malheur qui arrive au héros vienne du dehors, ce qui nuirait à la connexion causale de l'action; il est donc nécessaire que le héros lui-même en soit en quelque sorte la cause. De plus, l'exigence de la justice y importait peut-être; Aristote parle une fois d'une grande faute commise par le héros<sup>3</sup>, comme si elle devait motiver le malheur de celui-ci. Cette «justice poétique» a toujours été réclamée par le public.

Aristote confirme son conseil que le héros tragique ayant un caractère moyen tombe de sa propre faute dans le malheur, par le développement de la tragédie; il vérifie une conclusion acquise par la déduction, à l'aide de l'induction. Comme toujours, il voit dans le développement du genre d'art un progrès. Il montre que les premiers poètes puisaient les sujets n'importe où, tandis que les poètes contemporains ne choisissent que certains mythes et les traitent avec succès. A côté des mythes d'Œdipe et de Thyeste,

<sup>1</sup> Dans la Rhétorique et dans la Rhétorique à Alexandre. la catégorie particulière des actes irréfléchis, passionnés. ne figure pas.

<sup>2</sup> Mor. N. III 2, 1110 b 29. — <sup>3</sup> 13, 1453 a 16.

ce sont surtout ceux d'Alcméon, d'Oreste, de Méléagre, de Télèphe qui tous, d'après les mots d'Aristote, souffrirent ou accomplirent des choses terribles<sup>1</sup>. Voici ces actes ou souffrances terribles : ayant à son insu tué son père et épousé sa mère, Œdipe se creva les yeux et il fut chassé de sa patrie ; Thyeste séduisit la femme de son frère, prit un repas préparé de la chair de ses enfants, séduisit sans le savoir sa fille, et périt par violence ; Oreste assassina sa mère et l'amant de celle-ci pour venger son père ; en fureur Méléagre tua ses oncles et périt par la volonté de sa mère ; Télèphe grièvement blessé, guérit. Notons que ces mythes ne correspondent qu'à peu près aux conseils d'Aristote : ils contiennent des actes et des souffrances épouvantables, cependant ils ne se terminent pas toujours par la perte du héros, et ils n'impliquent pas toujours une faute, du moins une faute par ignorance.

A cette occasion, Aristote fait remarquer que la plupart des pièces d'Euripide ont une fin malheureuse ; il l'approuve, il accentue le succès de ces pièces, et en dépit de certains défauts, il qualifie Euripide : le plus tragique des poètes<sup>2</sup>. Au second rang, après la tragédie qui finit mal, Aristote met la fable double, c'est-à-dire celle où à la fin les généreux arrivent au bonheur et les méchants au malheur. D'exemple sert l'Odyssée : Ulysse est sauvé et il tue les prétendants de Pénélope. Aristote dit que les poètes tâchent ainsi de satisfaire les spectateurs, et qu'un tel dénouement ressemble à celui d'une comédie où tout tourne bien<sup>3</sup>. Sans doute, il n'approuve pas ce double dénouement parce qu'il affaiblit l'effet tragique ; il ne veut pas sacrifier celui-ci à la justice poétique.

Ayant examiné la nature et le sort du héros tragique, Aristote traite encore des actions de celui-ci. Pour que la tragédie excite la pitié et la peur, il faut que ces actions soient terribles (*δεινός*) et lamentables (*οἰκτιρός*). Aristote énumère et examine différentes éventualités, ainsi qu'il l'a fait à propos de la reconnaissance et du héros. D'abord, il divise les actes selon qu'ils ont lieu, soit entre des amis, soit entre des ennemis, soit entre des gens indif-

<sup>1</sup> 1453 a 12—23. — <sup>2</sup> 1453 a 23—30.

<sup>3</sup> 1453 a 30—39 ; cf. 17, 1455 b 22.

férents. Les actes entre les ennemis et les gens indifférents n'éveillent pas, selon Aristote, la pitié, si ce n'est la souffrance qu'ils comportent. Quant à la peur, il ne la mentionne pas; il juge probablement qu'elle peut être éveillée par de tels actes. Alors il recommande que l'action se fasse entre des amis, des personnes parentes, par ex. entre les frères ou entre les parents et les enfants. Comme exemple il cite Clytemnestre tuée par Oreste, et Eriphyle tuée par Alcméon<sup>1</sup>.

Les actes entre des personnes parentes, Aristote les classe suivant qu'ils sont commis effectivement ou seulement projetés sans être accomplis, et suivant que la personne connaît celle contre laquelle elle agit ou qu'elle ne la connaît pas. Le premier principe de cette division est conforme à la doctrine de la Rhétorique, que la pitié et la peur ont leur origine ou dans la peine présente ou dans la peine future<sup>2</sup>, le second principe est en rapport avec la conception aristotélique de la faute du héros (celle commise par ignorance est plus convenable que les autres) et de la reconnaissance. Quatre éventualités possibles se présentent<sup>3</sup>:

1° La personne connaît la portée de l'acte qu'elle veut commettre, mais elle ne le commet pas, par ex. Hémon veut tuer Créon, mais il ne le fait pas (Créon s'échappe)<sup>4</sup>. Selon Aristote, c'est le pire des cas possibles: il contient l'abominable (*μαρόν*), mais non le tragique, puisqu'il n'y a pas là de souffrance<sup>5</sup>. Nous avons dit (p. 121) qu'Aristote prenait la souffrance au sens bien matériel. Le dessein d'Hémon est abominable au point de vue moral.

<sup>1</sup> 14, 1453 b 11—26. — <sup>2</sup> II 5, 1382 b 26; 8, 1386 a 33.

<sup>3</sup> Aristote les énumère deux fois; la deuxième fois il les évalue au point de vue esthétique. La première énumération comprend seulement trois cas; l'acte commis et connu, par lequel commence la deuxième énumération, n'est pas mentionné. Vahlen (p. 50 et s.) a pensé avec raison que la mention de ce cas s'était perdue dans la première énumération.

<sup>4</sup> Soph. Ant. 1231.

<sup>5</sup> 14, 1453 b 37—1454 a 2. C'est ainsi qu'on interprète généralement les mots d'Aristote *ὃ τραγικὸν ἀπαθεῖ γάρ*. Le seul C. Schönemarck (*Die tragischen Affekte bei Aristoteles*, I, p. 21) explique *ἀπαθεῖς*: n'influe pas sur la passion (la pitié et la peur). Il est vrai que ce mot pourrait avoir cette signification; cependant, dans l'exposé précédent, Aristote s'est servi deux fois du mot *πάθος* au sens de souffrance (1453 b 18, 20).



2° La personne accomplit l'acte en en connaissant bien la portée, par ex. Médée assassine ses enfants. Aristote dit qu'il en était ainsi dans le drame ancien<sup>1</sup>.

3° La personne ne connaît pas la portée de son acte, et elle ne la reconnaît qu'après l'acte, par ex. (Edipe. Ce cas est encore meilleur que le précédent, parce qu'il ne contient pas l'abominable (un acte commis par ignorance n'est pas abominable) — voici, de nouveau le point de vue moral — et parce que la reconnaissance surprend<sup>2</sup>.

4° La personne veut accomplir un acte par ignorance, mais avant de l'exécuter, elle arrive à la connaissance, par ex. Mérope a l'intention de tuer son fils, mais elle le reconnaît à temps. Aristote considère ce cas comme le meilleur de tous<sup>3</sup>; pourquoi, il ne le dit pas. Vahlen (p. 53 et s.) a pensé avec raison que, dans ce cas, on épargnait au spectateur la vue d'un carnage sur la scène. Il y a évidemment deux contradictions: l'une, avec le précepte de la fin malheureuse de la tragédie; l'autre, avec le refus de l'acte inexécuté (1<sup>o</sup>). Lessing (ouv. c., 38) a voulu supprimer la première contradiction en supposant que le précepte de la fin malheureuse concernait la transition de l'action, tandis que dans ce cas présent il était question de l'acte tragique, et, par conséquent, d'une autre partie de la tragédie. Pareillement Vahlen (l. c.) a dit qu'il n'était pas nécessaire que le meilleur genre de l'acte coïncidât avec le meilleur genre de la transition. Mais, c'est admettre l'inconséquence d'Aristote. La deuxième contradiction peut être expliquée ainsi: dans le premier cas, Aristote soutient que la simple intention d'un acte qu'on n'accomplit pas, n'est pas tragique; dans le quatrième cas, il a en vue les tragédies où non seulement l'acte est prémédité, mais où le spectateur l'attend à chaque instant, comme c'est le cas dans le Crésphonte<sup>4</sup>; cela produit un effet tragique.

Aristote fait remarquer que de tels actes — prémédités, mais empêchés par la reconnaissance — n'avaient lieu que dans quelques

<sup>1</sup> 1453 b 27; 1454 a 2.

<sup>2</sup> 1453 b 29—34; 1454 a 2.

<sup>3</sup> 1453 b 34—37; 1454 a 4—9.

<sup>4</sup> Cf. Plut., De esu carn. II 5, 998 E.

familles (du mythe) et que c'est pour cela que les tragédies nouvelles sont bornées à elles; les poètes les trouvèrent par hasard et non par une réflexion théorique<sup>1</sup>. C'est en quoi Aristote voit la vérification de son raisonnement.

Les observations d'Aristote sur la fable la plus convenable étant trop schématisques, elles ne peuvent épuiser la variété d'événements de la tragédie, pas même de la tragédie grecque. Aristote cherche le plus petit nombre possible des éléments fondamentaux des actions, il les combine et examine ces combinaisons suivant le précepte de la pitié et de la peur. Ainsi, en traitant du héros, il combine le couple: l'homme généreux et l'homme méchant, avec le couple: le bonheur et le malheur, et, en traitant de l'acte tragique, le couple: la connaissance et l'ignorance, avec le couple: l'acte exécuté et l'acte inexécuté. Il emprunte des exemples de ces éventualités à la tragédie grecque; dans le développement de celle-ci, il trouve la vérification de ses déductions à priori.

D'une manière plus concise Aristote traite des cinq autres éléments constitutifs de la tragédie. Pour l'importance, c'est la description des caractères (*ἦθος*) qui occupe le deuxième rang. Plusieurs fois dans la Poétique, Aristote définit l'idée du caractère, mais pas toujours de la même façon. En premier lieu: le caractère et les pensées (*διάνοια*) ensemble sont la cause de l'action; c'est par eux que les actions et les hommes agissants sont déterminés, caractérisés<sup>2</sup>. Le couple du caractère et des pensées se trouve même ailleurs chez Aristote<sup>3</sup>, et il forme la base de sa division des vertus en éthiques et en dianoétiques. Celles-là, telles que la justice, le courage, la modération, consistent dans la juste mesure et reposent sur cette partie de l'âme qui ne possède pas la raison, mais qui peut et qui doit se soumettre à elle. Celles-ci, comme la prudence et la sagesse, tiennent de la partie raisonnable de l'âme<sup>4</sup>. Bref, l'éthos est la manifestation de la volonté, tandis que la dianoia est l'œuvre de l'intellect.

La seconde définition suivant immédiatement la première lui ressemble, sans être tout à fait la même: le caractère est ce selon

<sup>1</sup> 1454 a 9—13. — <sup>2</sup> 6, 1449 b 37—1450 a 2.

<sup>3</sup> Pol. III 11, 1281 b 7; VII 1, 1323 b 2; VIII 1, 1337 a 38.

<sup>4</sup> Mor. N. I 13, 1102 b 13 s.; VI 2, 1138 b 35 s.; Mor. E. II 1, 1220 a 4 s.

quoi on détermine, on juge les agissants; les pensées sont ce en quoi la personne parlante argumente ou énonce des sentences<sup>1</sup>. Tandis que là le caractère avec les pensées furent regardés comme déterminant les hommes, ici on n'attribue cette détermination qu'au caractère, et pour les pensées, Aristote trouve une définition nouvelle, plus exacte. En effet, le caractère, la volonté, figurent dans l'action humaine comme un agent plus important que les pensées.

Un autre point de vue apparaît dans la troisième définition: le caractère est ce par où on peut reconnaître l'intention (*προαίρεσις*). Seulement la parole ou l'acte qui montrent le dessein, le choix ou le refus, sont les manifestations d'un caractère («ont le caractère»<sup>2</sup>). De la même manière le caractère est défini dans la Rhétorique où les développements mathématiques servent d'exemple des discours sans caractère<sup>3</sup>. Si les premières définitions expriment ce que cause le caractère, son effet, celle-ci indique ce qui se manifeste par le caractère, sa base. L'intention qui réunit en elle et le désir (*ὄρεξις*) et la raison (*νοῦς, διάνοια*), qui tend au but et qui est évaluée d'après lui, est pour Aristote la base, le critérium de l'action et du caractère<sup>4</sup>. C'est pourquoi il appelait les vertus éthiques les états de l'intention (*ἔξις προαιρετική*<sup>5</sup>). Suivant cette troisième définition le caractère a un sens plus restreint que nous ne lui attribuons, car les passions, les convoitises (*πάθος, θυμός, ἐπιθυμία*) dans lesquelles il n'y a pas, selon Aristote, d'intention<sup>6</sup>, en sont exclues. C'est pour cela qu'Aristote oppose, nous le savons (voir p. 80), le caractère constant (*ἦθος*) à la passion momentanée (*πάθος*). Ailleurs, il prend le mot de caractère au sens plus large et il y fait rentrer aussi les passions<sup>7</sup>. Une restriction analogue de la notion du caractère, des mœurs, se présente même dans d'autres langues («avoir des mœurs», «montrer du caractère», «sittlich», etc.).

<sup>1</sup> 1450 a 5. — <sup>2</sup> 1450 b 8; 15, 1454 a 17.

<sup>3</sup> I 8, 1366 a 14; II 21, 1395 b 13; III 6, 1417 a 17.

<sup>4</sup> Mor. N. III 4; VI 2, 1139 a 31 s.; VIII 16, 1163 a 22; Rhet. III 16, 1417 a 18, etc.

<sup>5</sup> Mor. N. II 6, 1106 b 36; VI 2, 1139 a 22; Mor. E. III 1, 1228 a 23.

<sup>6</sup> Mor. N. II 4, 1111 b 10 s.; V 10, 1134 a 19.

<sup>7</sup> Rhet. II 9, 1386 b.12; 12, 1388 b 31; Pol. VIII 5, 1340 a 11.

Aristote donne quatre, ou plus exactement cinq règles de la description des caractères dans la tragédie. Premièrement, il exige qu'ils soient généreux (*χηρρός*), c'est-à-dire que l'intention soit généreuse. Selon Aristote chaque espèce humaine peut posséder un caractère généreux, même la femme et l'esclave, bien que par ailleurs le caractère de la femme soit pire que celui de l'homme, et que le caractère de l'esclave soit tout à fait bas<sup>1</sup>. Vahlen (p. 59) et s.) a fait bien observer que l'homme, la femme et l'esclave avaient été des éléments essentiels de la maison grecque, et qu'Aristote avait toujours considéré le caractère de la femme et celui de l'esclave comme moins parfaits<sup>2</sup>. Comme exemple d'un caractère inutilement mauvais, Aristote cite Ménélas dans l'Oreste d'Euripide<sup>3</sup>. Dans les scolies anciennes, on rappelle plusieurs fois le mauvais caractère de Ménélas, son hypocrisie, sa haine contre Oreste, son désir immodéré de régner<sup>4</sup>. Déjà Platon avait réclamé dans la poésie la description de bonnes mœurs, parce que la représentation du mal gâterait celui qui le représente, et donnerait un mauvais exemple à l'auditeur<sup>5</sup>. Aristote a encore une autre raison pour soutenir cette règle: la différence entre les caractères de la tragédie et de la comédie.

Deuxièmement, Aristote demande que les caractères soient convenables (*ἀμότυπων*); par exemple un grand courage ne convient pas à une femme. Comme exemples d'une peinture inconvenante (*ἀπρεπής*) des caractères, il donne le chant plaintif d'Ulysse dans la Scylla (dithyrambe de Timothée, cf. Th. Gomperz, Mitteil. a. d. Samml. d. Pap. Erz. Rainer, I, 1887, p. 84 et s.) et le discours de Mélanippe dans la tragédie d'Euripide<sup>6</sup>. Les lamentations d'Ulysse semblaient à Aristote indignes d'un homme et les réflexions philosophiques de Mélanippe, inconvenantes à une femme. La description convenable des caractères fut aussi exigée par Aristote dans la Rhétorique: le discours doit être approprié au sexe — il en parle

<sup>1</sup> Poet. 15, 1471 a 15—22.

<sup>2</sup> Pol. I 13, 1260 a 12, 33; III 4, 1277 b 20; Hist. an. IX 1, 608 b 8.

<sup>3</sup> 1454 a 28; 25, 1461 b 19.

<sup>4</sup> V. 356, 371. 373 s., 376, 411, etc.

<sup>5</sup> Resp. III 8, 395 C s.; 12, 401 B; Leg. II 5, 659 C, 660 A.

<sup>6</sup> 15, 1454 a 22, 29.

même ici —, à l'âge, à la situation et à l'origine de celui qui parle<sup>1</sup>. Et dans le discours et dans le poème, le point de départ de ce précepte, c'est le principe de l'imitation: il faut représenter une femme telle que les femmes sont d'ordinaire. Voilà ce qui rend le discours vraisemblable<sup>2</sup>; on peut en dire autant à propos de la poésie.

Troisièmement, il faut que les caractères soient peints d'une manière ressemblante (*ὁμοίως*)<sup>3</sup>. Comme l'exemple de cette règle n'est pas conservé, elle était expliquée de différentes manières. Corneille (1<sup>er</sup> discours) et d'autres pensaient à la ressemblance avec l'histoire ou le mythe; ils s'en rapportaient tantôt à la mention d'Aristote qui vient après, disant qu'Homère a représenté Achille généreux, tout rude qu'il est<sup>4</sup>, tantôt au conseil d'Horace, fondé indirectement sur la Poétique, disant que le poète en représentant un personnage mythique, doit observer la tradition<sup>5</sup>. Vahlen (p. 60), au contraire, a pensé à l'imitation fidèle de la nature. L'une et l'autre explication furent combinées par E. Jerusalem (*Über die aristotelischen Einheiten im Drama*, p. 129) qui parle de l'accord soit avec la tradition, soit avec l'idée du poète. A notre avis, la règle d'Aristote résulte directement de son opinion que l'art est une imitation. Là où l'artiste représente des personnages mythiques, historiques, comme c'est le cas pour la tragédie, pour l'épopée ou pour la peinture historique, Aristote exige la ressemblance avec le mythe, avec la tradition, tandis que là où l'artiste représente des personnages actuels, comme le fait le poète comique ou le portraitiste, il exige la ressemblance avec la réalité.

Aristote restreint la règle de la ressemblance en disant que, tout en étant ressemblants, par ex. irascibles, étourdis, les caractères doivent être généreux (*ἐπιεικής*). Il rappelle que la tragédie représente des gens meilleurs, et il se réfère tantôt aux peintres qui, en représentant les gens ressemblants, les peignent plus beaux, tantôt à l'exemple d'Homère qui nous est déjà connu<sup>6</sup>. Voici qu'il restreint la troisième règle, la ressemblance, par la première, la

<sup>1</sup> II 12—17; III 7, 1408 a 25 s.

<sup>2</sup> Rhet. III 7, 1408 a 19 s.; 12, 1414 a 2.

<sup>3</sup> Poet. 15, 1454 a 24. — <sup>4</sup> 1454 b 14.

<sup>5</sup> Ad Pis. 119 s. — <sup>6</sup> 1454 b 8—15.

bonté. L'idéalisation qu'il demande fut propre aux arts de l'époque classique, surtout à la peinture et à la sculpture.

Quatrièmement, Aristote exige que le caractère soit conséquent avec soi-même (*δυνατός*). Si l'on représente un personnage inconséquent, qu'il soit décrit inconséquent, mais d'une manière conséquente! Euripide a commis une faute dans l'Iphigénie en Aulis: celle-ci ayant demandé d'abord instamment qu'on épargnât sa vie, se résout soudainement à mourir pour la patrie<sup>1</sup>. Cette règle découle de l'idée de la constance du caractère.

Outre ces quatre règles, Aristote demande encore, au sujet des caractères, tout comme au sujet de la fable, qu'on tienne compte de la nécessité et de la vraisemblance, c'est-à-dire qu'il soit nécessaire ou vraisemblable qu'un tel homme fasse une telle chose<sup>2</sup>. A ce précepte de la connexion causale, Aristote aurait pu réduire même la règle de la convenance des caractères: il est vraisemblable ou nécessaire qu'une femme parle et agisse en femme, son sexe féminin étant une des causes de ses mœurs.

Vahlen (p. 66 et s.) a bien fait observer qu'Aristote ne traitait des caractères que par rapport à la tragédie sans s'occuper des genres différents de caractères; quant à eux, il pouvait renvoyer à la Rhétorique, à la Morale et à la Politique.

Le troisième élément de la tragédie sont les pensées (*διάνοια*). Nous en avons vu deux définitions en traitant des caractères. La première: les pensées avec les caractères sont la cause de l'action et déterminent, caractérisent, l'action et la personne agissante<sup>3</sup>. La seconde: les pensées, c'est ce en quoi les gens argumentent ou énoncent des sentences (*γνώμη*)<sup>4</sup>; ou, en d'autres termes: les pensées, c'est ce en quoi les gens prouvent que quelque chose existe ou n'existe pas, ou en quoi ils parlent d'une manière générale<sup>5</sup>. Cette seconde définition est plus précise, bien que regardant surtout la rhétorique: là, on traitait de la sentence et de l'argumentation<sup>6</sup>, et ces parties (y compris l'exemple, *παράδειγμα*) étaient en effet désignées par «pensées» (*διάνοια*)<sup>7</sup>. A la rhétorique se rapporte aussi la troisième définition: les pensées, c'est la faculté d'énoncer

<sup>1</sup> V. 1211 s., 1368 s.; Poet. 15, 1454 a 26, 31. — <sup>2</sup> Ibid. 1454 a 33.

<sup>3</sup> 6, 1449 b 37—1450 a 2. — <sup>4</sup> 1450 a 6. — <sup>5</sup> 1450 b 11.

<sup>6</sup> Cf. Arist. Rhet. II 20—26. — <sup>7</sup> Ibid. II 26, 1403 a 34.

ce qui est possible et convenable. Aristote ajoute que cela est l'objet de la politique et de la rhétorique, et que les poètes anciens représentaient des gens parlant d'une manière politique, tandis que les contemporains les dépeignent parlant d'une manière rhétorique<sup>1</sup>. La différence entre les discours politiques et rhétoriques a été expliquée de différentes manières: Dacier (voir Egger, *ouv. c.*, p. 431) l'a identifiée avec la différence entre le discours familier et oratoire, Vahlen (*Ges. phil. Schr.*, I, p. 257 et s.), avec la différence entre le discours éthique, manifestant le caractère, et le discours rationnel, fondé logiquement<sup>2</sup>, Bywater (p. 173) prend le discours politique pour celui d'un homme d'Etat, parce que dans la tragédie figuraient les souverains. Toutes ces distinctions sont un peu étroites. Le discours rhétorique est, semble-t-il, celui qui étant enseigné par des rhéteurs, contenait la disposition précise, la peinture des caractères et des passions, l'argumentation et la réfutation exactes et la diction artificielle; le discours politique ne possédait pas un tel attirail et ne puisait que dans la connaissance de la société et de l'homme.

Une explication de la définition précédente, c'est la quatrième définition des pensées. La voici: les pensées comprennent ce que le discours opère, c'est-à-dire l'argumentation, la réfutation, l'excitation des passions, telles la pitié, la peur, la colère, puis l'augmentation et la diminution. A propos de toutes ces choses, Aristote renvoie à la Rhétorique où il en traite en effet<sup>3</sup>, et il ajoute qu'il en est, avec l'action tragique si l'on veut la rendre lamentable ou terrible, grande, vraisemblable, de même qu'avec le discours<sup>4</sup>. Par cette dernière définition, le domaine des pensées est très élargi; on leur attribue même l'excitation des passions, le devoir principal de la tragédie. Des trois sortes de preuves artificielles de l'orateur (le contenu du discours, les caractères, les passions, voir p. 80 et s.), il y manque seulement la description des caractères, probablement, comme Vahlen (*Beiträge*, p. 96) l'a pensé, parce qu'Aristote la regardait comme un élément particulier de la tragédie. D'après cette

<sup>1</sup> *Poet.* 6, 1450 b 4—8. — <sup>2</sup> Cf. *Arist. Rhet.* III 16, 1417 a 15.

<sup>3</sup> II 22 s. l'argumentation, II 25 la réfutation, II 26 s. l'augmentation et la diminution, II 1 s. les passions.

<sup>4</sup> *Poet.* 19, 1456 a 36—b 8.

définition, le drame arrive dans le voisinage proche de la rhétorique sinon dans sa dépendance; en effet, dans l'antiquité il s'y trouvait et il en souffrait.

Le quatrième élément de la tragédie est la diction (*λέξις*). Aristote la définit comme la composition des vers<sup>1</sup>, ou, plus généralement, comme l'interprétation par la parole; il ajoute que cela concerne le langage versifié de même que la prose<sup>2</sup>. En effet, ses observations sur la diction dans la Poétique concernent et la tragédie et les autres genres poétiques et la prose artificielle, et elles s'appliquent aux observations analogues de la Rhétorique. C'est pourquoi nous en avons parlé à part. Nous ne signalons ici que la pensée d'Aristote disant que la diction doit aider le poète surtout dans les parties faibles qui ni ne représentent des caractères, ni ne se distinguent par les pensées. Au contraire, une diction trop splendide voile la peinture des caractères et les pensées<sup>3</sup>. Ici, Aristote s'imagine le travail du poète bien sobre, conscient, peu spontané. Son précepte nous fait penser au conseil de la Rhétorique de ne pas se servir dans un discours éthique ou pathétique des arguments exacts, parce que leurs effets se troubleraient mutuellement<sup>4</sup>.

Le cinquième élément c'est la musique (*μελοποιία*); Aristote ne juge pas nécessaire d'en donner une définition<sup>5</sup>. Il la regarde comme la principale des choses agréables dans la tragédie<sup>6</sup>, mais il n'en traite pas; il pense, comme Vahlen (Ges. phil. Schr., I, 272) le fait observer, que c'est l'objet de la théorie musicale.

On parle de la musique théâtrale en quelques endroits des Problèmes musicaux. Aristote pourrait être l'auteur de cette pensée que, comme la tragédie ancienne contenait beaucoup plus de chants que de vers parlés, les poètes tragiques de l'époque de Phrynichos s'occupaient plus de la musique que les poètes nouveaux<sup>7</sup>. Aristote disait que les chants du chœur avaient été restreints

<sup>1</sup> Poet. 6, 1449 b 34. — <sup>2</sup> 1450 b 13.

<sup>3</sup> 24, 1460 b 2. Bien que se trouvant dans le chapitre traitant pour la plupart de l'épopée, cette pensée concerne aussi la tragédie; même en d'autres endroits de ce chapitre, on parle de la tragédie.

<sup>4</sup> III 17, 1418 a 13 s.; cité par Vahlen, Beitrage, p. 178.

<sup>5</sup> Poet. 6, 1449 b 35. — <sup>6</sup> 1450 b 15; 26, 1462 a 16. — <sup>7</sup> XIX 31.



par Eschyle<sup>1</sup>. A Aristote peut aussi être attribuée cette pensée que la *παρακαταλογή* (la récitation des vers avec l'accompagnement de la musique) produit un effet tragique par son irrégularité (*ἀνωμαλία*) qui trahit la souffrance (*πᾶθος*), le malheur, le chagrin<sup>2</sup>. C. Stumpf (Abh. Berl. Akad., phil. hist., 1896, III, p. 73) a supposé que l'irrégularité consistait dans la différence entre la mélodie du langage et celle de la musique qui l'accompagne. Mais il s'agirait plutôt des différences de temps: l'accompagnement devance parfois la parole, parfois il reste en retard. Aristote disait que dans la souffrance la voix était irrégulière<sup>3</sup>.

La mise en scène (*ᾠψις*) est le sixième et, quant à l'importance, le dernier élément de la tragédie. Elle n'a rien de commun avec l'art poétique, elle est l'œuvre du machiniste. Aristote admet qu'elle peut amuser, produire le plaisir, et même exciter la pitié et la peur; cependant il préfère la tragédie où l'on y parvient par la seule fable. Il dit que la tragédie doit produire de l'effet par l'action même sans mise en scène, sans acteurs; Œdipe lui sert d'exemple. Il considère comme tout à fait erroné que le poète s'efforce d'atteindre par la mise en scène seulement un effet prodigieux (*τετρατόδης*) au lieu de l'excitation des émotions tragiques<sup>4</sup>.

Or, une question se présente: si la tragédie produit de l'effet par la simple lecture, à quoi bon alors la mettre en scène? Aristote aurait répondu que la mise en scène peut rendre l'effet tragique plus fort. Dans la Rhétorique, il montre que les gestes, la voix, les vêtements contribuent à exciter la pitié: les choses déplorables

<sup>1</sup> Poet. 4, 1449 a 16. — <sup>2</sup> XIX 6.

<sup>3</sup> De gen. an. V 7, 778 a 26. — Les problèmes 30 et surtout 48 démontrent que les modes hypodorien et hypophrygien ne conviennent pas au chœur, mais aux acteurs, contiennent des idées étrangères à Aristote. Dans son exposé des harmonies (Pol. VIII 7), il ne mentionne nullement ces modes. On dit au problème 48 que la tragédie représente des «héros» (*ἥρωες*); c'est ainsi que Théophraste la définissait (Diom., Ars gramm. I 487, 10 Keil). Le chœur est pris pour un participant inactif, tandis qu'Aristote voulait qu'il fût comme un des acteurs (Poet. 18, 1456 a 35).

<sup>4</sup> Poet. 6, 1450 b 16—20; 14, 1453 b 1—11; 26, 1462 a 16, dans les manuscrits, on lit *τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ᾠψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται: ἐναργέστατα*. Que *δι' ἧς* soit altéré ou correcte, Vahlen (édition) a pensé avec raison que la proposition relative se rapporte aussi à *τὰς ᾠψεις*.

sont rendues plus proches, plus présentes à l'auditeur, et elles excitent une pitié d'autant plus grande<sup>1</sup>. Aristote y parle de l'orateur, néanmoins ceci peut s'appliquer également à la tragédie.

Les six éléments que nous avons vus, font partie selon Aristote de chaque tragédie, mais l'un ou l'autre peut prédominer, de façon qu'il détermine le caractère de la pièce entière<sup>2</sup>. Ainsi Aristote distingue quatre genres (*εἶδος*) de la tragédie.

Le premier, c'est la tragédie complexe (*πεπλεγμένη*) dont la plus grande partie est occupée par la péripétie et la reconnaissance<sup>3</sup>. Dans ce même sens Aristote a parlé auparavant de la fable complexe.

Le deuxième genre, c'est la tragédie pathétique, comme les pièces sur Ajax et sur Ixion<sup>4</sup>. C'est la tragédie où le pathos prédomine. Margoliouth (ouv. c., p. 195) a fait bien remarquer que d'après Aristote le mélange porte le nom du composant prédominant<sup>5</sup>. On peut se demander ce que signifie ici le pathos, passion ou souffrance. On pourrait conclure que cela signifie passion, du contraste avec la tragédie éthique qui sera le troisième genre; pareillement la diction éthique et la diction pathétique sont opposées (voir p. 79) et s.). On conclurait que cela signifie souffrance, du fait qu'Aristote, à côté de la péripétie et de la reconnaissance, regarde la souffrance, comme une partie de la fable. Cependant pour Aristote et les Grecs en général, il n'y avait pas une si grande différence: pathos désigne et la douleur physique et l'émotion. Ajax fut passionné et il souffrit; il se suicida. Ixion tua le père de sa fiancée et devint fou.

Le troisième genre, c'est la tragédie éthique. La description des caractères, surtout des caractères éthiques, non passionnés, y occupe la place principale. Les Phthiotidiennes et le Pélée servent d'exemple<sup>6</sup>. Celui-ci semble avoir été représenté comme un homme modéré, ayant résisté aux tentations de la femme d'Acaste; il figura aussi dans les Phthiotidiennes<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> II 8, 1386 a 28 s. — <sup>2</sup> Poet. 6, 1450 a 12; 12, 1452 b 14, 25.

<sup>3</sup> 18, 1455 b 32. — <sup>4</sup> 1455 b 34.

<sup>5</sup> De gen. et corr. I 5, 321 a 35. — <sup>6</sup> 1456 a 1.

<sup>7</sup> Cf. Aristoph., Nub. 1060 s.; A. Nauck (Trag. graec. fr., 2<sup>e</sup> éd., p. 554) a référé à la pièce d'Euripide.

Le nom du quatrième genre n'est pas conservé. D'exemple servent les Phorcides, le Prométhée et des pièces dont la scène est située aux enfers<sup>1</sup>. On en conclut à raison que ce genre produisait de l'effet à l'aide de la mise en scène<sup>2</sup>. Les filles de Phorcys, Grées, avaient un seul œil et une seule dent communs, et elles habitaient dans l'extrême Occident; Prométhée fut cloué sur le Caucase; et les pièces se passant aux enfers exigeaient naturellement beaucoup de décors.

Parmi ces quatre genres, on ne trouve pas le genre simple comme contrasté au genre complexe<sup>3</sup>, quoiqu'il figure dans une distinction analogue de l'épopée; là, cependant, le genre de mise en scène manque<sup>4</sup>. Il est vraisemblable qu'Aristote ne parle pas du genre simple de la tragédie parce que celui-ci lui semble peu efficace<sup>5</sup>.

L'ordre dans lequel Aristote énumère les genres de la tragédie, correspond à peu près à son appréciation de ceux-ci: il commence par la tragédie complexe et la tragédie pathétique, en prenant la reconnaissance, la péripétie et le pathos pour les parties les plus efficaces de la fable. Il fait suivre le genre éthique parce qu'il considère la description des caractères comme moins importante que la fable. Il finit par le genre de mise en scène, produisant de l'effet à l'aide du moyen le moins artistique.

Aristote dit que la tragédie a quatre genres, de même qu'elle a quatre parties (*μέρος*)<sup>6</sup>. Cela étonne, Aristote ayant toujours parlé auparavant de six éléments («parties») de la tragédie. C'est pourquoi le passage était d'ordinaire corrigé. Bywater (p. 249) l'a expliqué d'une façon satisfaisante: les quatre parties ne peuvent différer des quatre genres établis. Ce sont donc: la péripétie avec la reconnaissance, agents principaux de la fable, constituant une partie; puis le pathos, le caractère et la mise en scène. Aristote ne mentionne

<sup>1</sup> 1456 a 2.

<sup>2</sup> Dans les manuscrits Paris. 1741 et Riccard. 46, il y a τὸ δὲ τέταρτον ὅρις. Schrader et Vahlen (Beiträge p. 73) au lieu de cela ont lu: τὸ δὲ τετρατὼδες. Bywater corrige peut-être mieux ὅρις en ὅψις. Le sens est le même dans l'un et l'autre cas.

<sup>3</sup> Cf. 10, 1452 a 12. — <sup>4</sup> 24, 1459 b 7.

<sup>5</sup> Cf. 13, 1452 b 31. — <sup>6</sup> 18, 1455 b 32.

pas les autres éléments, parce qu'il n'y avait pas de tragédie où la musique, les pensées ou la diction eussent prédominé. Néanmoins, il nous manque une explication d'Aristote pourquoi il parle tantôt de six parties, tantôt de quatre ne correspondant pas entièrement à celles-là (il ne rangeait pas le pathos parmi les six éléments).

A cette division des genres de la tragédie, Aristote ajoute la remarque que le poète doit tâcher que ses pièces se distinguent dans tous les points cités — c'est-à-dire qu'elles contiennent une fable complexe, le pathos, les caractères et la mise en scène — ou au moins, dans les points les plus importants et les plus nombreux. Selon Aristote, chaque genre a déjà ses poètes éminents, et on demande à présent que le poète surpasse les qualités de tous. Cela semble à Aristote une exigence immodérée; il appelle cela molestation (*συχροφαντεῖν*) des poètes<sup>1</sup>.

Outre les parties qualitatives, Aristote divise encore la tragédie en parties quantitatives: *a*) le prologue, c'est-à-dire la partie précédant l'entrée du chœur, *b*) l'épisode, la partie se trouvant entre deux chants du chœur, *c*) l'exode, la partie après laquelle le chœur ne chante plus, *d*) les chants du chœur; ce sont *α*) la parode, le premier chant, *β*) le stasime, le chant sans anapestes ni trochées (ceux-ci figuraient probablement dans la parode); il y range aussi *γ*) *κόμμος*, le chant plaintif du chœur avec l'acteur, et *δ*) *τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*, les chants de l'acteur<sup>2</sup>. On conteste parfois que cette division soit d'Aristote; on a tort, car elle complète la distinction des parties qualitatives (éléments). Il est vrai que les définitions des parties quantitatives ne disent pas grand'chose, mais il est difficile qu'il en soit autrement. Et ici et en d'autres explications de la tragédie, on peut remarquer la prédilection pour la division en quatre: il y a quatre genres de tragédies, quatre règles pour la peinture des caractères, quatre espèces d'actes, quatre actions inconvenantes de la tragédie.

A côté de l'analyse théorique des éléments de la tragédie, Aristote donne encore quelques conseils pratiques au poète. En premier lieu, il conseille que le poète en composant une tragédie se représente toute chose clairement à l'esprit comme s'il la voyait

<sup>1</sup> 18, 1456 a 3—7. — <sup>2</sup> Chap. 12.

sur la scène. Alors, il reconnaîtra ce qui est convenable (*πρέπον*), et il évitera des contradictions. Aristote cite comme exemple une pièce de Karkinos : elle tomba grâce à une faute, à propos du personnage d'Amphiaraios, faute qui ne fut aperçue que par les spectateurs (en quoi elle consistait, ce n'est pas clair)<sup>1</sup>. Il semble que Karkinos y ait péché contre la vraisemblance extérieure de l'action. Aristote parle ici de la convenance qui était, nous le savons, son précepte fondamental dans le discours comme dans le poème.

En deuxième lieu, il conseille au poète composant une tragédie, d'imiter autant que possible les gestes de ses personnages pour s'accommoder à leurs passions, car celui qui est animé par la passion, la représente de la manière la plus convaincante<sup>2</sup>. Le convaincant était aussi exigé par Aristote et dans le discours et dans le poème. Que les gestes engendrent des émotions, c'est ce qu'enseigne même la psychologie moderne.

En troisième lieu, le poète doit composer d'abord l'action fondamentale, le général dans la fable, et ce n'est qu'après, qu'il doit donner des noms et ajouter des épisodes. Il doit le faire et à propos des sujets anciens, déjà traités, et à propos des sujets nouveaux. Ainsi l'action fondamentale de l'Iphigénie en Tauride est celle-ci : une jeune fille immolée fut emmenée dans un pays lointain où l'on sacrifiait des étrangers à la déesse. Elle y devint prêtresse. Plus tard, son frère y arriva — que le dieu lui avait commandé d'y aller et pour quelle raison, cela se trouve déjà hors de la fable —, il fut destiné au sacrifice, et il fut reconnu par sa sœur, parce qu'il dit — ce qui était tout à fait vraisemblable — que non seulement la sœur mais encore lui, devaient être sacrifiés. Ainsi il fut sauvé. Après avoir fait ce canevas de l'action, le poète donne des noms aux personnages et il insère des épisodes convenables. Dans l'Iphigénie ces épisodes sont : la fureur d'Oreste pendant laquelle il fut arrêté, et sa délivrance à l'aide de la purification feinte<sup>3</sup>. Il est intéressant que même dans un sommaire très concis, Aristote rappelle la reconnaissance et la manière dont elle eut lieu. La distinction de l'action fondamentale

<sup>1</sup> 17, 1455 b 23—29. — <sup>2</sup> 1455 a 29—32. — <sup>3</sup> 1455 a 34—b 15.

d'une part et des noms et des épisodes d'autre part, correspond à la conviction d'Aristote que le poète présente le général<sup>1</sup>. Le général, c'est l'action fondamentale; les épisodes et les noms ne sont que le spécial, le secondaire. Teichmüller (ouv. c., p. 436) a bien comparé le dernier conseil d'Aristote avec sa pensée que les parties d'un animal naissant obtiennent d'abord la forme qui est ensuite remplie de couleurs, de dureté, de mollesse, de même que le peintre couvre les contours de couleurs<sup>2</sup>. Voilà qu'Aristote transporte une antithèse et un processus logiques (du générique au spécial) aux faits naturels et à la création artistique.

L'exposé d'Aristote de la tragédie est la partie la plus approfondie et la plus indépendante de son esthétique. Quoique concis, il épuise toutes les questions possibles. Il comprend non seulement une analyse pénétrante de la tragédie, mais encore des normes, nullement pédantes, pour le poète qui écrit. Comme dans d'autres œuvres d'Aristote, la méthode est à la fois déductive et inductive: on part de l'idée de la tragédie et de quelques principes généraux de l'esthétique; les conclusions ainsi obtenues sont vérifiées par l'expérience, par l'observation du succès et de l'insuccès des poèmes. Ce qui est désavantageux, c'est la simplification excessive des phénomènes complexes de la vie et de l'art.

<sup>1</sup> Chap. 9. -- <sup>2</sup> De gen. an. II 6, 743 b 20.